



159. Proorocul Ilie (cat. 86)
sec. XVI, a doua jumătate
Biserica Valeni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)



160-161. Icoană dublă față (cat. 87)
avers: Soborul Cuvioaselor și Dreptelor
revers: Soborul Sfinților Arhangeli
sec. XVI, a doua jumătate
Parohia Valeni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)



162. Cuvioasa Paraschiva (cat. 88)
sec. XVI, a doua jumătate
Muzeul Mănăstirii Bistrita
(jud. Neamț)

de la o tratare suculentă și nervoasă a chipurilor, ca în *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor* de la Agapia, la una uscată și convențională, ca în icoana cu aceeași temă de la Valeni-Piatra (il. 160), – evoluție ce ar putea să apară după expunerea privind icoanele provenite de la Valeni și Vânători.

Ca și în alte părți, și în Moldova, paralel cu un proces evident de adaptare treptată a artei la spiritul epocii – care începând cu a doua jumătate a secolului XVI nu mai avea nici pe departe acele înalte năzuinți, idealul devenind acum, în țara adesea dezbinată, evitarea pe cale diplomatică a unei dominații și exploatare și mai mari din partea otomanilor –, surprindem adesea în arta icoanelor moldoveni puternice legături cu trecutul, datorate preferinței fie pentru o temă iconografică dată, fie datorită unor concepții de atelier sau ale unui meșter legat mai puternic de tradiții și mai puțin permeabil la ambianța artistică a vremii, ca în cazul atelierelor mănăstirești.

Înainte însă de a continua prezentarea icoanelor moldovenesti din această jumătate de veac, considerăm că, pentru o mai bună înțelegere a fenomenului, atât în epocile precedente cât și în cele următoare, este necesar să ne oprim puțin atenția asupra problemei evoluției tâmplii în Moldova, evoluție care a avut înrăurire, dacă nu sub aspect calitativ, în mod cert sub aspect cantitativ, asupra picturii de icoane. Și, cu toate că problema se mai află în studiu, ne permitem, în baza datelor existente, să o reluăm pe scurt.

Spre deosebire de Țara Românească, unde prima tâmplă datată (în afara de cea donată de Neagoe Basarab Mănăstirii Kruședol – Iugoslavia) se cunoaște de la mijlocul secolului al XVII-lea, comandată de Matei Basarab și mitropolitul Ștefan I pentru Biserica Sfântul Dumitru din Craiova, astăzi la Schitul Crasna (jud. Gorj), în Moldova, cea mai veche tâmplă, cea din Biserica Mănăstirii Humor (il. 165), datează, conform inscripției, din anii 1588-1590, fiind faurită în timpul lui Petru Șchiopul și al mitropolitului Gheorghe Movilă⁵⁸. Această tâmplă, care mai păstrează până astăzi frumoase icoane din cinul *Deisis*, împreună cu cea de la Moldovița din anul 1596⁵⁹, păstrată și ea doar parțial, reprezintă tipul evoluat, așa-numitul iconostas înalt care, în afara icoanelor împărătești, mai cuprinde: cinul praznicelor, cel al *Deisisului* și cel al proorocilor, fiind încununat de o Răstignire cu Molenii.

Cu toate că problema tâmplii a fost abordată succint în capitoul introductiv, este necesar să precizăm, în special în cazul artei moldovenesti, unde pătrund unele influențe rusești mai de timpuriu, că tâmpla moldovenească, contrar celor crezute până acum, nu a fost influențată, până către mijlocul secolului al XVII-lea, direct de cea rusească. Dovada cea mai bună, în sprijinul afirmației, este însăși *ordinea plasării frizelor* (cinurilor), atât de importantă în explicarea teologică a rostului tâmplii. Dacă în iconostasul rusesc, deasupra icoanelor locale (la noi împărătești) se află cinul *Deisis*, iar deasupra lui principalele praznice ale bisericii, la noi, ca și în Grecia, prin intermediul căreia ne vine tâmpla evoluată, imediat deasupra icoanelor împărătești este așezată friza cu praznicele și abia peste acest cin vine *Deisisul*, nucleul ideologic central al tâmplii.

Tâmplesle de la Humor, Voroneț sau Moldovița reprezintă tipul de tâmplă evoluată ajunsă la cristalizarea sa în arta moldovenească,



163. Tronul Hettimasiei (cat. 89)
sfârșitul sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Văratec
(jud. Neamț)



164. Rugul arzând (cat. 90)
sfârșitul sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Agapia
(jud. Neamț)



165. *Tâmpla Bisericii Mănăstirea Humor*
(fragment)
1588-1590
Mănăstirea Humor
(jud. Suceava)



166. *Bunavestire - Uși împărătești* (cat. 91)
sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București



167. *Iisus Pantocrator (Iisus Psibosostis)*
 (cat. 92)
 sec. XVI, cca 1570-1580
 Muzeul Național de Artă al României
 București

Avem acum prilejul de a compara și surprinde schimbările intervenite în viziunea și stilul icoanelor, comparând această lucrare cu *Ușile împărătești* de la Biserica din Vânători-Piatra (il. 158), mai vechi numai cu aproximativ două decenii.

O altă icoană, din această perioadă, cu însușiri artistice deosebite, la care este necesar să ne referim deoarece oglindește poate în cel mai înalt grad măiestria și rafinamentul pe care le-au atins iconarii moldoveni, după o îndelungată perioadă pe care am putea-o numi clasică, este frumosul *Iisus Pantocrator* (il. 167, cat. 92), din colecția Muzeului Național de Artă. Intrat de curând în circuitul interesului istoricilor de artă medievală românească, acest Pantocrator nu s-a bucurat încă de atenția ce pe drept i se cuvine. Icoana *Iisus Pantocrator* face parte din acea categorie de opere de artă care, la fel ca Sucevița numită atât de plastic de Paul Henry „testamentul artei clasice moldovenesti”, reprezintă un punct culminant, un apogeu, după care urmează inevitabilul declin. Acest ultim „cântec al lebedei”, de o eleganță rafinată, este impregnat de o tristețe profundă, cu atât mai răscolitoare cu cât este lipsită de ostentație. Elementele stilistice, cum ar fi decorul floral din navă, întâlnit adesea în epocă pe ferecături, atât în Moldova, cât în special în Țara Românească, dispoziția luminilor și tratarea carnației, baghetele răsucite specifice acestui veac, precum și alte date ce vor constitui obiectul unui studiu special închinat icoanelor din această perioadă ne permit datarea acestei remarcabile opere de artă cu ultimul sfert al secolului al XVI-lea (cca 1570-1580).

Din punct de vedere iconografic, imaginea lui Iisus se încadrează în tipul Pantocratorului. Considerăm însă, că datorită spiritului în care este realizat, care nu are nimic comun cu neînduplecatul Atotțiitor ce judecă cu dreaptă severitate sufletele la Judecata de Apoi, chipul său cu oval frumos, cu priviri senine și pătrunzătoare, pline de generoasă înțelegere și indulgență, inspiră un sentiment ce-l apropie mult, identificându-l chiar cu tipul *Psibosostris* – salvator de suflete.

Tot acestei perioade, mai precis din jurul anului 1596, îi aparțin icoanele împărătești de la Pângărați, și de la Bistrița-Neamț, atribuite zugravilor Ion și Sofronie care au executat pictura Mănăstirii Sucevița⁶⁴. Frumoase, dar fără să atingă forța de expresie a nobilelor sentimente din *Iisus Psibosostris*, de la Muzeul Național de Artă, acest grup de icoane format din *Iisus Pantocrator tronând* (il. 168, cat. 93), *Maica Domnului Nikopola* (aducătoare de victorie) (il. 169, cat. 94), aflate în Biserica fostei Mănăstiri Pângărați, și *Sfântul Gheorghe* (il. 170, cat. 95), din colecția Mănăstirii Bistrița-Neamț, sunt atât de puternic înrudite cu concepția, stilul și tipologia personajelor din picturile murale ale Suceviței, încât au permis să se presupună că au fost zugrăvite de aceiași meșteri care au împodobit cu picturi această renumită biserică.

Aceleași viziuni artistice îi aparține și delicata icoană *Sfinții Constantin și Elena* (il. 171, cat. 96) din Muzeul Văratec, al cărei fond de aur este din păcate repictat.

Acest moment de cumpănă între veacuri este bogat în icoane ce poartă amprenta unor caractere stilistice diferite, putându-i-se conferi pe drept denumirea de epocă a căutărilor.



168. *Iisus Pantocrator tronând* (cat. 93)
cca 1596
Zugravi Ion și Sofronie
Biserica Mănăstirii Pângărați
(jud. Neamț)

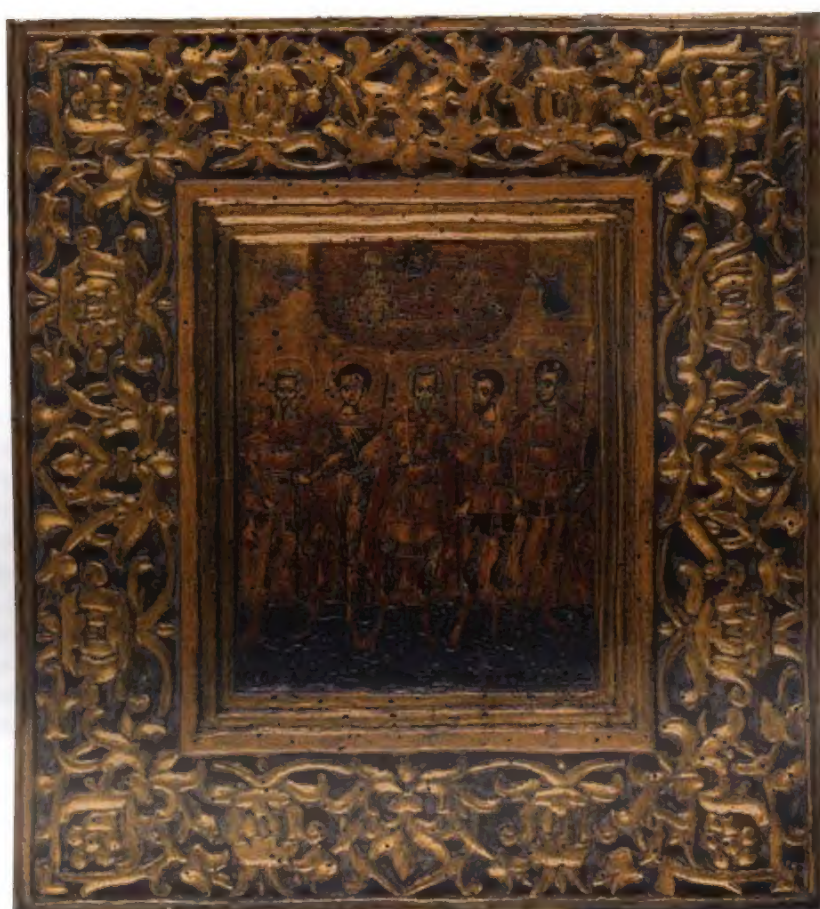
169. *Maica Domnului cu Pruncuț - Nikopola* (cat. 94)
cca 1596
Zugravi Ion și Sofronie
Biserica Mănăstirii Pângărați
(jud. Neamț)



170. Sfantul Gheorghe (cat. 95)
cca 1596
Zugravi Ion si Sofronie
Biserica Manastirii Bistrita
(jud. Neamt)



171. Sfantii Constantin si Elena (cat. 96)
sec. XVI-XVII
Muzeul Manastirii Varatec
(jud. Neamt)



172. *Pomelnicul de la Biserica din Valeni*
sfârșitul sec. XVI- începutul sec. XVII
detaliu
Biserica din Valeni-Platra Neamt
(jud. Neamt)

173. *Pomelnicul de la Mănăstirea Sucevița*
sfârșitul sec. XVI- începutul sec. XVII
detaliu
Muzeul Mănăstirii Sucevița
(jud. Suceava)

174. *Cinci Sfinți Martiri* (cat. 97)
sfârșitul sec. XVI- începutul sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București



175. *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa*
(cat. 98)
începutul sec. XVII
Muzeul Mănăstirii Bistrița
(jud. Neamț)

176. *Alungarea din Rai* (cat. 99)
1612
Biserica din Valeni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)

Spre deosebire de Țara Românească unde se pot surprinde două mari curente, dintre care unul urmează mai fidel tradiția, iar celălalt este mai receptiv înnoirilor, în Moldova suntem martorii unei deschideri mai largi spre tendințele înnoitoare, ilustrate printr-un număr mai mare de viziuni și concepții artistice în pictura de icoane și de un conservatorism mai puțin pronunțat.

Din icoanele păstrate în număr destul de mare din această perioadă, care mai vădit sau mai puțin evident aparțin unor anumite grupuri stilistice, vom încerca, în măsura posibilităților, în cele ce urmează, să descifrăm și să delimităm, în linii mari, principalele tendințe din pictura vremii.

Un grup l-ar putea constitui pictura din partea superioară a pomelnicilor de la Biserica din Valeni (il. 172) și din Muzeul Mănăstirii Sucevița donate de Ieremia Movilă (il. 173), prăznicele carele cu dublă față, foarte deteriorate, ce-i reprezintă pe *Proorocul Ilie* și *Doi sfinți părinți*, *Decapitarea lui Ioan Botezătorul* și *Doi sfinți militari*, *Învierea lui Lazăr* și *Schimbarea la Față* și *Înălțarea Sfintei Cruci* (reversul și-a pierdut pictura), tot din Muzeul Suceviței, și *Cinci sfinți martiri* (il. 174, cat. 97) din colecția Muzeului Național de Artă.

Acest prim grup se caracterizează prin concepția miniaturală și tratarea extrem de îngrijită a scenelor, prin grafismul accentuat și uscat al desenului fin, prin siluete elansate cărora li se imprimă o mișcare unduoasă, cu capete mici și rotunde cu expresii convenționale, prin folosirea unei foițe fine de aur de bună calitate, atât pentru fond cât și pentru veșminte, având prețiozitatea unei bijuterii. La acest grup de icoane avem prilejul să surprindem pentru prima oară pătrunderea unei influențe a icoanelor rusești, reprezentată prin așa-numita *Școală Stroganov*, icoane ce aveau mare căutare în acea epocă.

O altă tendință, caracterizată prin contrastul dintre severitatea chipurilor personajelor tratate în brunuri și bogăția ornamentului în relief aurit ce conferă icoanelor un aspect de fast, este ilustrată de icoane ca: *Maica Domnului Eleusa* (il. 175, cat. 98), din colecția Mănăstirii Bistrița-Neamț, sau *Iisus Pantocrator* din tâmpla Bisericii Ruda-Bârsești (jud. Vâlcea), despre care s-a pomenit în capitolul precedent (il. 54).

Icoanele care par să continue tradițiile și concepția atelierului care a produs *Tronul Hetimastei* (il. 163) din Muzeul Mănăstirii Văratec și *Rugul arzând* (il. 164) de la Agapia, despre care s-a pomenit mai sus, formează un grup stilistic aparte, constituit din icoane ca *Alungarea din Rai* (il. 176, cat. 99) și *Trădarea lui Iuda* (il. 177, cat. 100) de la Biserica Valeni-Piatra Neamț, *Intrarea în Ierusalim* (il. 178, cat. 101) și *Învierea lui Lazăr* (il. 179, cat. 102), aparținând Muzeului din Câmpulung Moldovenesc, expuse un timp în Muzeul Mănăstirii Moldovița, precum și *Înălțarea Crucii* (il. 180, cat. 103) din colecția Mănăstirii Bistrița-Neamț.

Specific acestui grup de icoane sunt compozițiile cu personaje numeroase, prezentate adesea, poate sub influența picturii murale, în poziții neobișnuite, neîntâlnite în iconografia tradițională a icoanelor – ca în *Alungarea din Rai*, în care apare și scena *Apostolul Petru cu Dreptii la poarta Raiului* –, tratarea

sobra a figurilor, în veșmintele cărora aurul, dispărut aproape complet, începe să fie înlocuit cu fonduri de ocră, diferite nuanțe de roșu, aducând o notă de modestie, ca la icoana *Înălțarea Sfintei Cruci*, sau, mai rar, de albastru. Se observă și o oarecare rigiditate, atât în tratarea mișcării și a drapajelor, cât și în aceea a chipurilor. Aceste trăsături se datorează, pe de o parte, înrăuririi artei populare, iar pe de altă parte lipsei de resurse materiale, evidentă în calitatea mai scăzută a culorilor folosite și lipsa aurului.

Importanța acestor icoane crește datorită faptului că două dintre ele, cu inscripții de donație și data executării lor, *Alungarea din Rai* (1612)⁶⁵ și *Înălțarea Sfintei Cruci* (1613)⁶⁶, data ce poate fi extinsă și asupra altor icoane din aceeași perioadă, ne fac cunoscut numele unui zugrav – Gligore – și reprezintă o etapă în care unele influențe populare încep să pătrundă în pictura de icoane de școală.

Acestei etape de tranziție i se poate alătura impresionanta și expresiva icoană a *Hodigbitriei de la Pângărați* (il. 181, cat. 104), din Muzeul Național de Artă, și *Înălțarea Domnului* (il. 182, cat. 105), din colecția Mănăstirii Bistrița, precum și *Coborârea de pe Cruce* (il. 183, cat. 106) din Muzeul Mănăstirii Văratec.

Nu putem trece mai departe fără să ne oprim o clipă atenția asupra icoanei *Maica Domnului* de la Pângărați, care a impresionat și impresionează prin unicitatea sa.

Monumentală, nu datorită dimensiunilor sale, ci prin întreaga sa concepție, *Hodigbitria de la Pângărați* este opera unui artist dotat cu o mare forță de expresie și de o largă și adâncă respirație. Fără să se oprească la amănunte nesemnificative, cu linii ferme, sintetice și largi, el reușește într-o manieră pregnant personală să creeze și să dea naștere unui simbol de o mare sugestivitate. Liniile drepte și unghiuri ascuțite, puternic accentuate, ce creează un sentiment de stabilitate și forță, brăzdează în diagonală mazonajul pe piept și braț, în timp ce la cap numai câteva linii curbe, tot atât de accentuate, sugerează o atmosferă cu totul diferită – calmă, potolită –, creând un context nou pentru o percepere mai adâncă a expresiei feței. Atât gestul mâinii, cât și ritmul diagonal al liniilor ne invită cu insistență să ne îndreptăm ochii asupra Pruncului. Contextul pe care-l pregătește aici artistul este diferit, supunându-se expresiei lui Iisus și simbolului al cărui purtător este. Himationul lui este acoperit cu linii aurii, însă fără a fi subliniate, sugerând subtil imaterialul.

Culoarea, care ocupă un rol important în compoziție, îi conferă, în același timp, o strălucire și o semnificație deosebite, astfel opera este departe de a fi un desen colorat cum s-ar putea presupune din cauza contururilor precise ce se detașează net, subliniat, de pe fondul de aur. Folosind o gamă foarte restrânsă, cu pete de culoare savant distribuite, artistul a realizat o operă de amplitudine și profundă sonoritate cromatică. Culorile surde, adânci, ca brunul-violaceu, sau albastrul pastelat – care uneori ne pare verde din cauza vernisului gălbui – sunt animate, înviate de petele de roșu aprins sau de suprafața strălucitoare a foiței de aur.

Chipul lui Iisus, ce se detașează de pe fondul de aur al nimbului, cu privirea senină pierdută în depărtare, este construit asimetric. Fața de copil cu o expresie de maturitate, gestul sigur și calm



177. Trădarea lui Iuda (cat. 100)
1612-1615
Biserica din Văleni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)



178. Intrarea în Ierusalim (Duminica Florilor) (cat. 101)
inceputul sec. XVII
Muzeul Artăi Lemnului
Câmpulung Moldovenesc



179, *Învierea lui Lazăr* (cat. 102)
inceputul sec. XVII
Muzeul Artăi Leninului
Câmpulung Moldovenesc



180, *Înălțarea Crucii* (cat. 103)
1613
Gligore Zugravul
Muzeul Mănăstirii Bistrita
(jud. Neamț)

al mâinii drepte care binecuvântează, această paradoxală îmbinare te provoacă și te obligă la meditație.

Seninătatea detașată pe care o degajă întreaga figură a Pruncului, subliniată de mâinile inanimale ale Maicii Domnului, formează un contrast cu chipul Ei, animat de sentimente profund umane. Izolată și accentuată discret, dar evident de tivul roșu al maforismului și de albastrul bonetei, fața Fecioarei este incontestabil centrul psihologic al întregii compoziții. Trăsăturile aspre ale feței, cu contraste puternice, sunt animate de sentimente grave, adânci. O durere sfâșietoare, prin resemnarea cu care este trăită, se citește în ochii mamei ce privește în direcția Copilului, dar nu spre El, ci undeva indefinit de departe, spre viitorul său pe care-l presimte tragic. Parcă n-am mai fi în fața unei abstracțiuni, în fața unui simbol. Avem înaintea ochilor un *portret psihologic*, o tulburătoare imagine a unui chip de mare tragism, cu atât mai răscoli-toare, cu cât este exprimată fără grandilocvență și emfază.

Unui atelier legat de trecut prin tradiții mai puternic înrădăcinate, dar fără resurse materiale suficiente și permeabil la influențele epocii, îi putem atribui icoanele *Trei Sfinți Părinți* (il. 184, cat. 107), din Muzeul Național de Artă, *Sfinții Trei Ierarhi* de la Mănăstirea Agapia (il. 185, cat. 108) sau icoanele împărătești din fosta Mănăstire Vizantea (jud. Vrancea), azi la Muzeul Național de Artă, dintre care se distinge interesanta, prin iconografie și realizare, icoană *Sfânta Treime* sau, după cum indică inscripția, *Înălțarea Crucii* (il. 186, cat. 109), care împreună cu *Iisus Pantocrator* (il. 187) au făcut de bună seamă parte din icoanele împărătești ale acestei citorii a Movileștilor.

Icoana *Iisus Pantocrator* (il. 188, cat. 110), din Muzeul Mănăstirii Agapia, constituie dovada existenței, în primul sfert al secolului al XVII-lea, a unor ateliere care păstrau cu strictete vechile tradiții. Atât prin tehnică, cât și în special prin viziune, icoana ar fi putut fi datată cu secolul al XVI-lea, dacă nu s-ar fi păstrat parțial inscripția de pe rama de jos în care se spune că mitropolitul Anastasie (Crimca) al Sucevei este donatorul ei, anul donației fiind pierdut o dată cu degradarea picturii în zona inscripției⁶⁷. Judecând după expresia chipului lui Iisus și cele ale apostolilor de pe lateralele ramei, cât și după coloritul icoanei, se poate presupune că a fost executată într-un atelier mănăstiresc, rupt de tumultul vieții cotidiane.

Alături de icoana donată de mitropolitul-artist, creator a nenumărate miniaturi ce-i împodobeau manuscrisele, ar trebui amintit un alt *Pantocrator* (il. 189) monumental, neobișnuit de viguros pentru epoca în care a fost creat, în care deslușim spiritul sever al ascetismului monahal, îmbinat cu elemente mai lumești, icoană care se află în Muzeul Mănăstirii Neamț.

Un ultim grup de icoane pe care considerăm necesar să-l discutăm în acest context, cu toate că din el fac parte și piese din secolul al XVI-lea, este cel al icoanelor cu fondul de culoare roșie.

Rar, dar totuși întâlnite încă din secolele XIV-XV în pictura de icoane din Bizanț, Novgorod sau Macedonia, în țările române, icoane cu fondul roșu s-au pictat, uneori, în Moldova și Transilvania. După datele de care dispunem, nu suntem încă în măsură să delimităm zona⁶⁸ sau zonele din Moldova unde au fost

pictate aceste icoane și nici să stabilim sursa de inspirație sau influență. Ne vom limita aici doar la semnalarea acestui interesant fenomen: acoperirea fondului icoanelor cu culoare roșie de diferite nuanțe și intensități, în loc de foiță de aur, sau ocră, care încerca să-l imite cu timiditate. Fondul roșu are o puternică înrăurire asupra aspectului general al icoanei, conferindu-i adesea o cu totul altă expresie, frizând straniu. Și dacă folosirea fondului albastru în icoanele din Țara Românească a secolului al XVIII-lea ar putea fi motivată prin influența picturii murale și justificată prin sugerarea cerului, uneori chiar înstelat, culorii roșii nu-i găsim deocamdată o explicație.

Din punct de vedere iconografic, stilistic și tehnic, icoanele cu fondul roșu, pe care am avut posibilitatea să le cercetăm, aparțin unor epoci stilistice diferite destul de bine conturate, ceea ce a permis datarea lor aproximativă. Astfel icoana *Maica Domnului cu Pruncul - Milostiva de la Stamatinesti*, din secolul al XVI-lea (il. 190, cat. 111), numită după biserica din Focșani, în care a fost descoperită, dar a cărei proveniență nu se cunoaște, astăzi aflată la Muzeul Național de Artă, este o remarcabilă realizare artistică în care se întrezăresc ecouri ale artei bizantine, precum și la icoana *Maica Domnului Hodighitria* (il. 191, cat. 112), din Muzeul Patriarhiei Române din București, a cărei iconografie, tipologie, realizare a carnației principalelor personaje, caracterul motivelor florale în relief de pe nimburile aurite, și ele în relief, ne îndreptășesc să o atribuim ultimului sfert al secolului al XVI-lea. Icoanele *Înălțarea Domnului* (il. 192, cat. 113) și *Sfântul Gheorghe* (il. 193, cat. 114), din Muzeul Național de Artă, probabil realizate de același zugrav, tot cu fond roșu, le putem atribui primei jumătăți a secolului următor. La începutul secolului al XVII-lea a fost, probabil, executată și icoana cu fondul roșu *Sfinții Trei Ierarhi* (il. 185) din Muzeul Mănăstirii Agapia, care fără a atinge finețea execuției icoanei *Trei Sfinți Părinți* (il. 184), pe fond de aur, din Muzeul Național de Artă — ambele pomenite mai sus — este strâns înrudită cu aceasta din urmă.

Asupra interesantei icoane a *Cuvioasei Paraschiva* (il. 194) din colecția Muzeului Național de Artă, date fiind tipologia, expresia și tehnica în care a fost executată, este mai dificil să ne pronunțăm, dar o prezentăm aici numai datorită interesului artistic pe care-l suscită și a problemelor ce le ridică. Fără să se cunoască proveniența sa, se poate pune sub semnul întrebării chiar tradiționala ei atribuire școlii moldovenești de pictură, și din cauza lemnului exotic (cedru sau chiparos) de esență foarte tare, pe care a fost pictată, nefolosit după știința noastră de zugravii moldoveni. Judecând după aspectul său general — cum ar fi nimbul în relief ornat floral, dispoziția și natura blicurilor —, această icoană ar putea fi încadrată în perioada de la sfârșitul secolului XVI, având apropiere cu icoana *Maica Domnului de la Pângărați* (il. 181), dar în ciuda acestor particularități nu credem că a fost creată în spațiul spiritual românesc.

În perioada care cuprinde cam patru decenii de la mijlocul secolului al XVII-lea, pe care ne-am obișnuit să o numim *Epoca lui Văstile Lupu*, după lunga și strălucitoarea în ambii, adesea neîmplinite, domnie a citorului Bisericii Trei Ierarhi din Iași, pictura de icoane își urmează cursul, având ca sursă viziunea despre care s-a discutat mai sus.



181 *Maica Domnului cu Pruncul Hodighitria* (cat. 104) începutul sec. XVII Muzeul Național de Artă al României București

182 *Înălțarea Domnului* (cat. 105) sec. XVI-XVII Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț)



183 *Cobordrea de pe Cruce* (cat. 106)
inceputul sec. XVII
Muzeul Mănăstirii Varatec
(jud. Neamț)



184 *Trei Sfinți Părinți* (cat. 107)
sec. XVII, prima jumătate
Muzeul Național de Artă al României
București



185 *Sfinții Trei Ierurbi* (cat. 108)
sec. XVII
Muzeul Mănăstirii Agapia
(jud. Neamț)



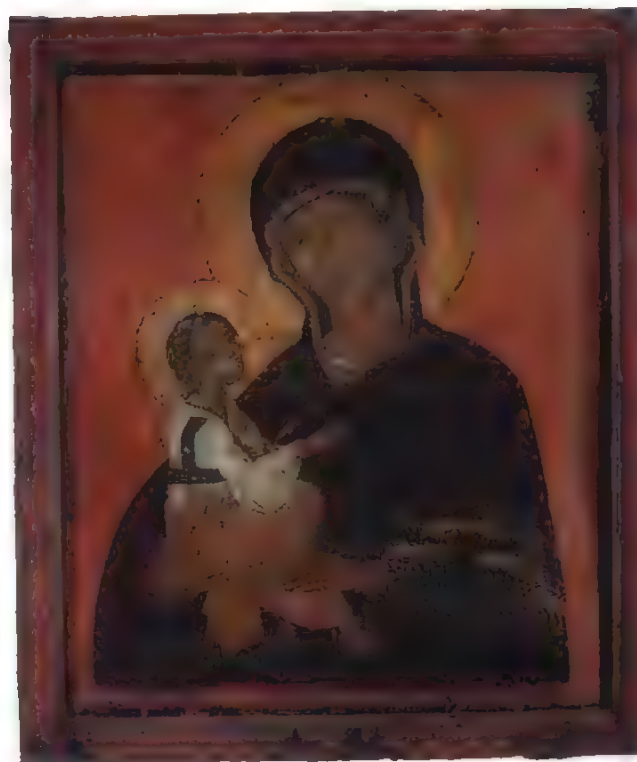
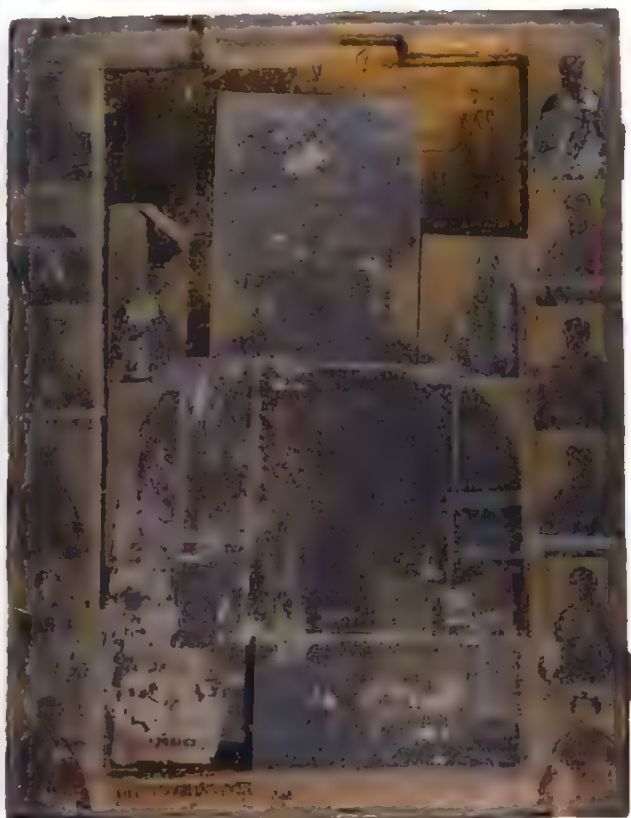
186 *Înălțarea Sfintei Cruci* (cat. 109)
inceputul sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București



187 *Isus Pantocrator*
inceputul sec. XVII
Muzeul National de Artă al României
București

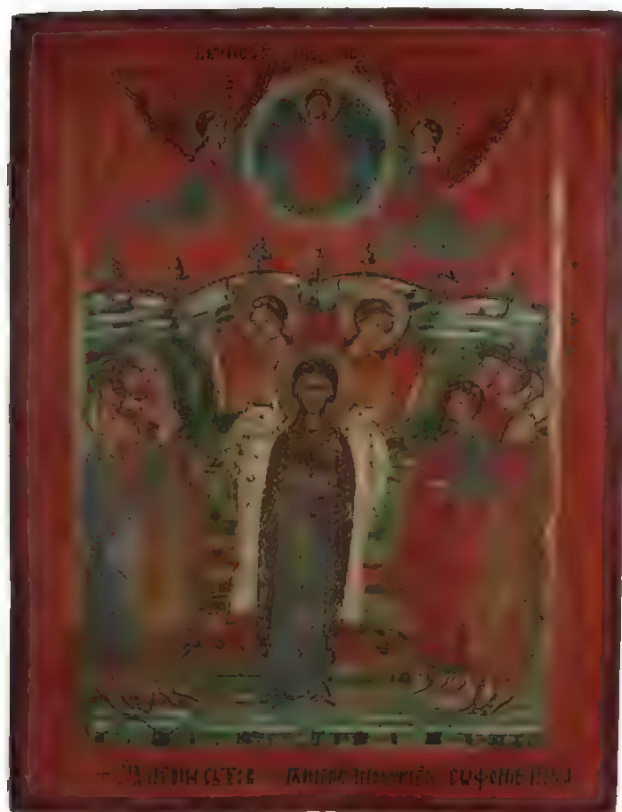
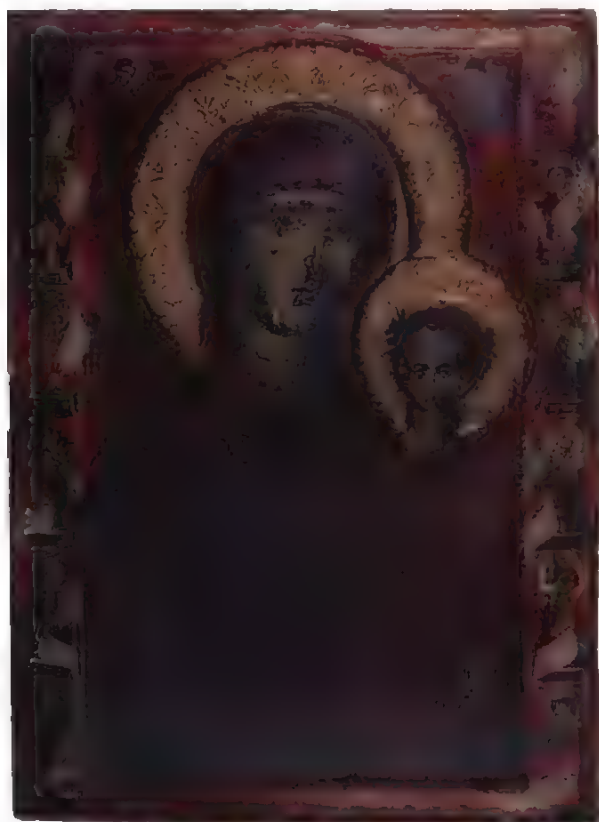


188 *Isus Pantocrator* (cat. 110)
sec. XVII, prima jumătate
Muzeul Mănăstirii Agapia
(jud. Neamț)



189 *Isus Pantocrator*
sec. XVII
Muzeul Mănăstirii Neamț
(jud. Neamț)

190 *Măria Domnului cu Pruncul - Mîlăstire*
(cat. 111)
mijlocul sec. XVI
Muzeul National de Artă al României
București



191 *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
(cat. 112)
sec. XVI
Muzeul Patriarhiei Române
Mănăstirea Antim
București

192 *Înălțarea Domnului* (cat. 113)
sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București

193 *Sfântul Gheorghe omorând balaurul*
(cat. 114)
sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București

194 *Cuvioasa Paraschiva*
sfârșitul sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București



195 Pomełnicul Mănăstirii Moldovița (triple) (cat. 115)
 inches
 16-11
 Muzeul Mănăstirii Moldovița



196 Ponebitchi Mănăstirii Moldovita (triptic) (cat. 115)
deschis
1644
Muzeul Mănăstirii Moldovita



197 Ponebitchi Mănăstirii Moldovita (triptic)
detaliu tabloul roșu



198 Ponebitchi Mănăstirii Moldovita (triptic)
detaliu scenei Knežul din Iudecata de Apoi

Această epocă de efervescentă culturală românească – când Grigore Ureche, primul dintre marii cronicari ai Moldovei, redactează *Letopisețul* în care afirmă că „de la Râm ne tragem, și cu ale lor cuvinte ni-s amestecate”⁶⁹, când mitropolitul Varlaam traduce și tipărește *Cazania*, contribuind la unificarea limbii tuturor românilor, când se tipărește *Pravila lui Vasile Lupu*, primul cod de legi în limba română, când pe lângă Mănăstirea Trei Ierarhi funcționează școala și tiparnița ce a răspândit în toate țările române limba și legea scrisă – a fost în același timp mai permeabilă ca oricând influențelor din afară. Acest aparent paradox se explică prin conjunctura economică și social-politică în care se afla Moldova. Decăderea economică se datora, pe de o parte, pretențiilor tot mai mari ale Imperiului Otoman în declin, iar pe de altă parte, frământărilor interne; voievozii, ce se succedau cu repeziciune în scaunul domnesc, neputând, cu rare excepții, să asigure continuitatea politică și redresarea economică. Pe plan extern sunt importante de subliniat legăturile tot mai frecvente cu Kievul, al cărui mitropolit era Petru Movilă, fiul voievodului moldovean Simeon Movilă, iar apoi, în secolul al XVII-lea, cu Rusia, facilitate după unirea Ucrainei cu Rusia, după anul 1648, însă cu Rusia nu am avut graniță comună decât după anul 1792, cele cu Polonia devenind și mai strânse datorită intereselor economice, de securitate personală și de rudenie dintre boierii moldoveni, ai căror fii se duceau adesea la studii în Polonia, și nobilimea polonă. Legăturile intense cu Muntele Athos și în special cu Patriarhia din Constantinopol – asupra căreia Vasile Lupu va exercita o puternică influență și la al cărei scaun ecumenic va candida în anul 1639 Mitropolitul Varlaam –, prezența în Moldova a numeroși exponenți ai culturii și economiei puternicei comunități grecești din Fanar, precum și numeroasele călătorii ale înalților ierarhi din Orientul Apropiat și ale altor clerici greci la mănăstirile închinat în țările române, și după ajutoare la domnitori, toate acestea au înlesnit cunoașterea unor aspecte ale noilor curente ce frământau intelectualitatea greacă a timpului. Permanentele legături economice și culturale cu Transilvania și în special cu Țara Românească se intensifică în această perioadă și, făcând abstracție de conflictele dintre Matei Basarab și Vasile Lupu, soldate în defavoarea ambițiosului domn al Moldovei, se poate afirma că pe tărâm cultural și artistic ele nu au fost niciodată mai rodnice.

În această complicată și complexă situație a Moldovei de la mijlocul veacului al XVII-lea, care se va prelungi și în cel următor, nu s-a ivit nici pe departe răgazul de a se clarifica și cristaliza tendințele din arta moldovenească, și mai ales în pictura de icoane, ce se conturaseră încă de la sfârșitul secolului al XVI-lea. În cele ce urmează, fără a intra în amănunte, vom încerca să surprindem tendințele, să distingem grupuri stilistice conturate, care au contribuit la alcătuirea profilului artistic al acestei lungi perioade.

În primul rând să urmărim cum au evoluat unele dintre grupurile stilistice pe care am încercat să le surprindem la cumpăna veacurilor.

Comparând, spre exemplu, pictura celor șase scene de pe prețiosul *Pomeinic-triptic cu donator* al Mănăstirii Moldovița, din anul 1644 (il. 195-198, cat. 115), a celor păstrate pe tetrapodul fostei Mănăstiri Humor, din anul 1643,



199 *Duminica tuturor Sfinților* (cat. 116)
sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București



200 *Bunavestire*
sec. XVII, a doua jumătate
Muzeul Mănăstirii Golia
Iasi



201 Sfinții Teodor Tiron și Teodor Stratilat
(cat. 117)
1665 1666
Grigorie din Bierilești
Biserica Sfinții Teodori
Iasi



202 Iisus Pantocrator (cat. 118)
1665
Zugrav Grigorie din Bierilești
Biserica Sfinții Teodori
Iasi

interesanta icoană *Duminica tuturor Sfinților* (il. 199, cat. 116), din Muzeul Național de Artă, sau icoanele din tâmpla paraclisului de la Mănăstirea Dobrovăț (jud. Iași), precum și cele șase prăznicare din Biserica de lemn Sfântul Gheorghe din Scheia (jud. Iași) (il. 200) – astăzi atât tâmpla de la Dobrovăț, cât și icoanele din Scheia sunt expuse în Muzeul din Biserica Golia, din Iași –, cu icoanele de la finele veacului al XVI și începutul celui următor, cum ar fi cele de concepție miniaturală, observăm că se păstrează aceeași tipologie a personajelor, aceleași proporții ale figurilor. În același timp, surprindem însă aspecte noi. Astfel, cu toate asemănările existente, remarcăm că ele nu sunt o urmare, o consecință firească și logică a unui sau a altuia dintre grupurile stilistice pomenite la vreme, ci o contopire. Surprindem în ele atât acuratețea tehnică, grafismul și prețiozitatea din grupul stilistic reprezentat de pictura pomelnicului și a prăznicarelor duble de la Mănăstirea Sucevița, atât tipologia din grupul reprezentat de icoanele: *Alungarea din Rai* (il. 176), din anul 1612, și *Trădarea lui Iuda* (il. 177) de la Valeni, cât și coloritul din grupul: *Rugul arzând* (il. 164) de la Mănăstirea Agapia, sau *Tronul Hetimasiel* (il. 163) de la Mănăstirea Văratec. Cu toate analogiile de amănunt, viziunea în care au fost create este deosebită. Concepția în tratarea spațiului și a compoziției, cât și tehnica execuției sunt diferite. Avem în față opere ale căror autori închid spațiile în perimetre cât mai restrânse, iar în cazul în care iconografia impune un număr mic de personaje, spațiul neutru ce trebuia să înconjoare personajele este ocupat de arhitecturi sau munti stilizați, ca în cazul *Înălțării* de pe pomelnicul-triptic de la Moldovița, unde scena pare că se desfășoară în fața unei peșteri. Iar scena votivă cu intercesor și cea cu Patriarhii în Rai, din același pomelnic, par a fi copii miniaturizate la propriu, și remarcabile prin unicitatea lor, după știința noastră în pictura de icoane, și la figurat ale motivelor respective din pictura murală din secolele al XV-lea și al XVI-lea, care, desigur, constituia încă de pe atunci un model de admirație și studiu.

Aceeași fugă de spațiu neutru, dar prin alte mijloace, o remarcăm și la alt grup stilistic care se continua și el, poate chiar mai consecvent. Ne referim la grupul format din icoane cu fondul ornamentat cu elemente florale, în relief aurit, precum în icoanele *Iisus Pantocrator* și *Trei Ierarhi*, din colecția Mitropoliei Moldovei de la Iași, sau icoanele împăratești din tâmpla Bisericii Sfinții Teodori din Iași⁷⁰ – *Iisus Pantocrator* (il. 202, cat. 118), *Sfinții Teodori* (il. 201, cat. 117) și *Maica Domnului Hodighitria* (il. 203) – și de la Biserica Sfinții Voievozi din Rădeana (jud. Bacău), a cărei tâmplă a fost pictată în anul 1652 de Silvan Zugravul și donată, conform frumoaselor inscripții realizate în *méplat*, în lemnul icoanelor, de Solomon Bărlădeanu – mare vornic – și pictate de „nedestoinicul Zugrav Grigorie din Bierilești”, în anul 1665⁷¹.

Am văzut că, încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea, în Moldova apar icoane al căror fond era ornamentat cu motive florale în relief aurit. Dacă, însă cu mai bine de un veac în urmă, aceste ornamente constituiau numai un fundal cu funcții strict decorative și neutre, de pe care se detașau parcă mai pregnant monumentalele figuri, acum asistăm la participarea lor în compoziție sau la prefacerea

lor într-un motiv în sine. Tot acum expresia chipurilor devine mai umanizată și în același timp mai convențională, pierzând din forța simbolului și a mesajului ale căror purtătoare erau destinate a fi

Credem că abia acum, la mijlocul veacului al XVII-lea, putem vorbi de o patrundere mai puternică a influenței artei ruse în conceperea tâmplilor moldovenești, când apar în cinul Deisis icoane foarte înalte cu intercesori și apostoli în picioare, accentuându-se, astfel, și pe această cale, locul central pe care-l are această temă în economia iconostasului. Această influență pătrunde la noi pe două căi: direct din Rusia, o dată cu meșterii chemați să lucreze la decorarea cu pictură a Bisericii Trei Ierarhi din Iași și, indirect, preluată într-o viziune proprie, prin intermediul *Școlii din Lvov*. Dintre icoanele executate de elevi ai meșterilor ruși, sau, mai degrabă, judecând după viziune, tipologie și tehnică, chiar de pictori ruși, ni s-au păstrat acelea reprezentându-i pe Apostoli: Petru, Pavel, Ioan, *Marcu* (il. 204), Toma, Filip, *Andrei* (il. 205) și Simon, din colecția Mitropoliei Moldovei din Iași, astăzi la Muzeul Național de Artă, care au făcut parte din vechea tâmplă a Bisericii Mănăstirii Putna, careia i-au fost dăruite cu ocazia uneia dintre refacerile ei radicale de către Vasile Lupu (1634-1653), Gheorghe Ștefan (1653-1658) sau Eustatie Dabija (1661-1665). Aceste icoane păstrează din punct de vedere stilistic și tehnic trăsături ale picturii din secolul al XVI-lea.

Dar, dacă am pomenit icoanele împărătești din tâmpla Bisericii Rădeana (jud. Bacău), ce continuă tradiții mai vechi, este necesar să revenim la pictura acestei tâmplice, acum când vom aborda pe scurt influențele rusești venite prin intermediul Poloniei. Tâmpla din Biserica Rădeana (1652), la care tradiția iconarilor moldoveni este mai pregnantă, cea din Muzeul Mănăstirii Neamț (il. 206) (1643) de „maler” Mariski sau Baraskie, precum și cea din Biserica Sfânta Paraschiva din Lvov, biserică refăcută din temelie și dotată de Vasile Lupu (1644), sunt opere ale unor pictori formați într-un atelier sau școală în care s-au întâlnit influențele artei ruse cu cele venite din arta occidentală, de la primii preluându-se iconografia proprie Bisericii ortodoxe, de la cealaltă, factura în care au fost realizate.

Desigur, ar mai fi numeroase exemple de icoane care ar putea ilustra una sau alta dintre tendințele picturii de icoane din epoca lui Vasile Lupu, însă ne oprim aici, nu înainte de a semnala câteva interesante opere create în Moldova de meșteri greci sau sub puternica lor influență, cum este cazul icoanei *Sfântul Ioan Gură de Aur*, din Biserica Sfântul Sava din Iași.

Cum era de așteptat, influențele picturii de icoane din Țara Românească sunt mai evidente în Moldova la sfârșitul secolului al XVII-lea și la începutul celui următor, când *Artă Brâncovenească* a atins maturitatea și a capatat notorietate.

Acum, la sfârșit de veac, apare mai deslușit în arta iconarilor moldoveni influența picturii din Țara Românească, ilustrată poate cel mai elocvent de fragmentele de tâmplă și icoane împărătești păstrate astăzi în Biserica de lemn Adormirea Maicii Domnului din Jigoreni (jud. Vaslui). Icoanele împărătești (il. 207-210) poartă anul realizării (1696), iar pe icoana de hram, în afara anului executării ei, 1695, se precizează că a fost făcută în zilele voievodului Constantin Duca (1693-1695; 1700-1703)⁷²



204. Maica Domnului cu Pruncu
1695
Zograf Gheorghe Căpățânilescu
Biserica Sfântul Iosif
Iași

205. Sfântul Apostol Marcu
primăvara sec. XVII
Muzeul Național de Artă
a României
București

206. Sfântul Apostol Andrei
primăvara sec. XVII
Muzeul Național de Artă
a României
București



206 *Tâmpla lui marel Mariskel (Bariskie)*
1644
Muzeul Mănăstirii Neamț
(jud. Neamț)



207 *Adormirea Maicii Domnului*
1695
Biserica Adormirea Maicii Domnului
Jigoreni (jud. Vaslui)

208 *Isus Pantocrator*
1698
Biserica Adormirea Maicii Domnului
Jigoreni (jud. Vaslui)

În biserică se mai află șapte prăznicare cu dubla față, precum și două icoane – *Arhanghelul Mihail* și *Sfântul Nicolae* – realizate într-o factură apropiată de aceea a icoanei de hram. Impresionantă este pictura frizelor *Deisis* și prăznicare din tâmplă (121 x 500 cm) fixată între naos și pronaos, care datează și ea din acea perioadă și seamănă atât de mult cu cele făcute în Țara Românească în epoca brâncovenească, încât putem presupune, fără a greși prea mult, că a fost făcută de un meșter muntean (il. 211-222, cat. 119). Cu toate că legenda și unii cercetători cred că aceste icoane și candelabru de lemn cu iconițe suspendate au fost aduse din Schitul Cetate⁷³, argumentele nu sunt destul de convingătoare deoarece schitul amintit datează abia de la finele veacului al XVIII-lea⁷⁴ sau începutul celui de al XIX-lea și avea hramul Sfânta Treime, a cărui icoană ar trebui s-o găsim între cele patru icoane împărătești existente.

La Biserica Sfântul Lazăr din Iași se mai păstrează câteva icoane din ctitoria lui Mihai Racoviță (1703-1705; 1707-1709; 1716-1726) din prima sa domnie, dintre care amintim icoana de hram, *Învierea lui Lazăr*, și *Ioan Botezătorul Îngerul deșertului* (il. 223, cat. 120) – cea din urmă la Muzeul Național de Artă – realizate în spiritul bogatelor icoane brâncovenești cu influențe grecești.

Înzestrarea unor biserici în secolul al XVIII-lea cu icoane cu aspect fastuos, cu folosirea din abundență a foiței de aur, în care influențele muntenești se împleteau cu cele grecești, reprezentau donații domnești ale marilor boieri sau ale clerului înalt.

Dacă pictura de icoane din secolele precedente, după cum s-a mai spus, este insuficient cercetată, se poate afirma că veacul al XVIII-lea este puțin cunoscut, neconstituind o preocupare a istoricilor de artă medievală românească. Interesanta, dar extrem de complicată perioadă din istoria Moldovei a reflectat și în pictura de icoane starea de spirit a epocii, receptivă la împrumuturi, căutări și adaptări. Și dacă înainte vreme influențele străine erau absorbite în contact cu fondul tradițional, dând naștere unor opere originale ce reflectau puterea de creație, acum aceste forțe de asimilare și creație se fac mai puțin simțite. Elementele de împrumut sunt de foarte multe ori neînțelese, nefiltrate prin sensibilitatea artistului, ele rămânând stinghere. Dar întâlnim și opere de pictori străini de țară și de spiritul autohton, cum este cazul icoanelor împărătești din Biserica Sfântul Ilie din Suceava, unde icoanele din 1708 sunt semnate de Vasiliu și Kiril Ulanov, sau cele din Biserica Sfântul Nicolae din Rădăuți, semnate de Kiril Ulanov și Alexei, meșteri cunoscuți ai atelierelor moscovite.

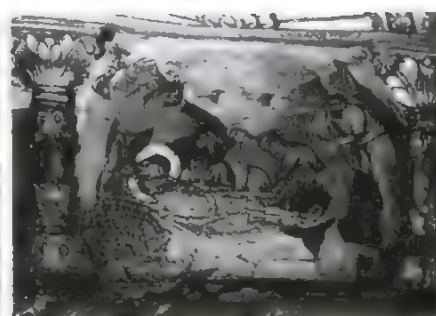
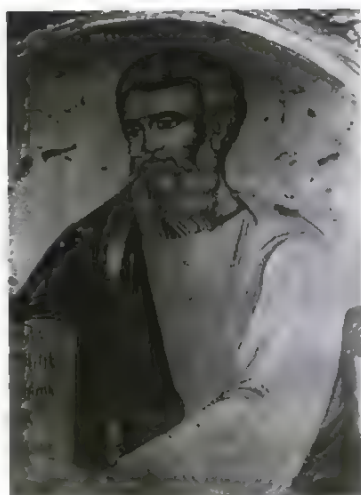
Dintre încercările de sinteză ale iconarilor moldoveni ni se par mai interesante cele din cinul *Deisis*, dintre care s-au păstrat câteva în Biserica lipovenească Adormirea Maicii Domnului din Iași, icoane de format mult alungit, în care zugravii autohtoni crează, sub influența puternică a artei populare, opere în care detectăm cu greu concepția rusească.

Icoanele produse de ateliere și meșteri cu legături mai strânse cu tradiția autohtonă, la care vor apela mai cu seamă comanditarii din păturile sociale acum în ascensiune, poartă, într-o măsură mai mică sau mai mare, amprenta artei populare, cu caracterele sale proprii în desen, culoare și expresie.



209 *Maica Domnului cu Pruncul*
1696
Biserica Adormirea Maicii Domnului
Igoreni (jud. Vaslui)

210 *Sfântul Ioan Botezătorul*
sfârșitul sec. XVII
Biserica Adormirea Maicii Domnului
Igoreni (jud. Vaslui)



211-222 Fragmente din *Tâmpla de la Ifigoreni* (cat. 119)
sec. XVII-XVIII
detali din cunoscute: *Deisis* și *Prophetii*.

Acest aspect al picturii de icoane poate fi ilustrat de *Iisus Pantocrator* (il. 224, cat. 121) și *Maica Domnului* din pronaosul Bisericii Vânători-Piatra

Unor asemenea icoane moldovenesti din secolul al XVIII-lea le sunt apropiate stilistic unele opere transilvănene, care au fost influentate de acestea sau chiar executate de meșteri moldoveni. Puțin studiate, considerate maramureșene⁷⁵ – problema o vom aborda la momentul oportun, când vom discuta un asemenea grup de icoane aflate la Muzeul Național de Artă și la Muzeul Colecțiilor.

Influențele radiate de pictura moldovenească, în teritoriile învecinate locuite de români și de populații ortodoxe în țări în care religia de stat era catolică, au fost însemnate și, împreună cu cele venite de la Kiev și din Rusia, au înrăurit pictura de icoane din zonă. Unele trăsături comune ale acestor icoane, datorate în primul rând sursei comune de inspirație ce a fost arta bizantină, au făcut ca unii cercetători și de la noi să propună denumirea de *icoană carpatină* pentru operele create în Maramureș, Slovacia, Rutenia și Polonia de Sud⁷⁶. Ni se pare această abordare a problemei puțin simplistă. Întemeindu-se mai mult pe analogii iconografice, care, subliniem, aveau pentru toată lumea ortodoxă aceeași obârșie bizantină, dar fără să se țină seama de viziunea, stilul și tipologia specifice fiecărui popor și epoci, nu este desigur greu să se ajungă la asemenea generalizări. Dacă analogiile dintre icoanele din zonele amintite sunt mai evidente începând cu a doua jumătate a secolului al XVII-lea și trebuie studiate și analizate atent pe baza unui material faptic, ilustrativ și documentar vast de care nu dispunem încă, în ceea ce privește epocile anterioare, în care pictura moldovenească s-a dovedit a fi originală, considerăm propusa „ipoteză de lucru” greu de acceptat. Însă asupra acestei probleme și a aspectelor ei vom reveni când vom aborda icoanele maramureșene.

Situația Moldovei din secolul al XVIII-lea și a artei sale, despre care s-a pomenit mai sus, precum și pătrunderea, mai devreme decât în Țara Românească, a concepțiilor artei apusene și a tehnicii picturii în ulei, care facilitează abordarea „realistă” a mediului, în special în portretistică, ce-și avea ca precursori tablourile votive, vor conduce spre o nouă viziune, academică, în care zugravii moldoveni își concep operele și care deschide un nou capitol în arta Moldovei



223 Sfântul Ioan Botezătorul Țigărușul
desertului (cat. 120)
sec. XVII-XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

224 Iisus Pantocrator frontal (cat. 121)
sec. XVIII
Biserica Vânători-Piatra Neamț
(jud. Neamț)



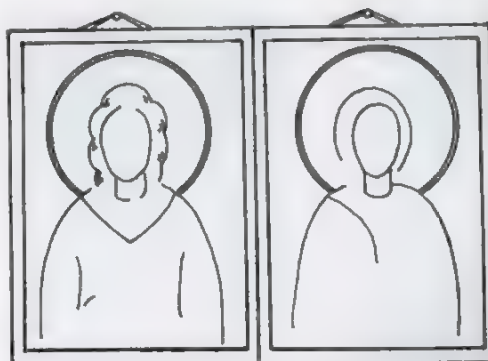
TRANSILVANIA

unele opere ce prezentau anumite trăsături mai anevoie de descifrat și le-am atribuit unui anume timp sau unor anumite zone

Din păcate, nu putem fi de acord cu cercetătorul Marius Porumb, care atribuie sfârșitului secolului al XV-lea, Ieromonahului Gavriil, pictorul Balineștilor (jud. Suceava), icoanele *Maica Domnului Hodigbitria* (il. 249) și *Sfântul Nicolae* (il. 250), din Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara⁹, despre care s-a amintit în capitolul închinat icoanelor din Țara Românească (secolul al XVII-lea)⁷. Puțin convingătoare este și atribuirea, de către același autor, veacului al XV-lea, a interesantei icoane *Sfântul Ioan Botezătorul*, cu scene din viața sa, aflată în Biserica de lemn Budești-Iosani (jud. Maramureș)⁸. Icoanele bizantine și postbizantine din Orientul ortodox ni-l înfățișează într-o cu totul altă iconografie și tipologie. El este reprezentat aproape totdeauna cu toiagul cruciform, uneori ținând capul său tăiat pe tîpsie, sau ca Înger al Desertului, și nu ca în icoana de care ne ocupăm – binecuvântând cu dreapta, ca Iisus. Tipologia, ca și veșmintele, sunt și ele diferite. Obrazul este prelung cu barba ascuțită, părul hogat este în dezordine, iar melota este de obicei ocru-maronie și nicio dată, în perioada căreia îi este atribuită, nu este roscată cu striăți de aur. În plus, ornamentul nimbului în relief, din punct de vedere al concepției și stilului, nu aparține secolului al XV-lea, când se foloseau în special – chiar în exemplele citate de autor – semipalmetele. Numeroasele icoane atribuite de Marius Porumb veacului al XV-lea⁹, cum ar fi, de pildă, ciudatul *Triptic* de la Brukenenthal, *Iisus Pantocrator* de la Lupșa, *Maica Domnului* de la Telna, publicată de Partenie Pop¹⁰, *Maica Domnului* de la Bica sau cele deja pomenite din Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara, suscită fără îndoială interes, însă analizele și comparațiile făcute, mai ales la icoanele repictate, dau naștere la numeroase semne de întrebare, în special în cazurile în care, după părerea noastră, ele aparțin în cel mai bun caz secolului următor. În contextul prezentului studiu nu-și are locul o analiză a fiecărei opere în parte, așa cum s-a procedat, de exemplu, cu icoana *Sfântului Ioan Botezătorul*. Icoana *Maica Domnului Hodigbitria* (il. 227, 228, cat. 122), din colecția Muzeului din Sighet¹¹, ce provine din Biserica de lemn din Valeni (jud. Maramureș), a fost publicată până în prezent ca fiind din secolul al XVI-lea¹². Considerăm că, pentru elucidarea acestor probleme, atât de importante pentru pictura noastră de icoane, sunt necesare cercetări mai aprofundate, comparative, cu confruntarea unor eventuale opinii divergente¹³. Fără a exclude posibilitatea ca unele icoane să fi fost executate în secolul al XV-lea, în lipsa unor caracteristici iconografice, stilistice și tipologice, clare și distincte, nu le putem considera deocamdată ca fiind mai timpurii de veacul al XVI-lea.

La mijlocul veacului al XVI-lea, când legăturile Bisericii ortodoxe din Transilvania cu Moldova și Țara Românească se intensifică, drept urmare a unei politici mai active a voievozilor români față de noul principat al Transilvaniei, creat în urma dezastrului de la Mohacs (1526) și transformării Ungariei în pașadâc, se poate surprinde în Transilvania prezența unor iconari moldoveni, sau de școală moldovenească, ce au realizat însemnate opere de artă

Ne referim în primul rând la valoroasele icoane *Maica Domnului Hodigbitria* (il. 229-232, cat. 123)



225 Descrierea amănunțită
Icoana
Pictura murală
Născut peștele nord-est
Biserica din Densuș
jud. Hunedoara

226 Desen după un fragment
de pictură murală din sec. XIV-XV
din Biserica de la Pesteana
jud. Hunedoara



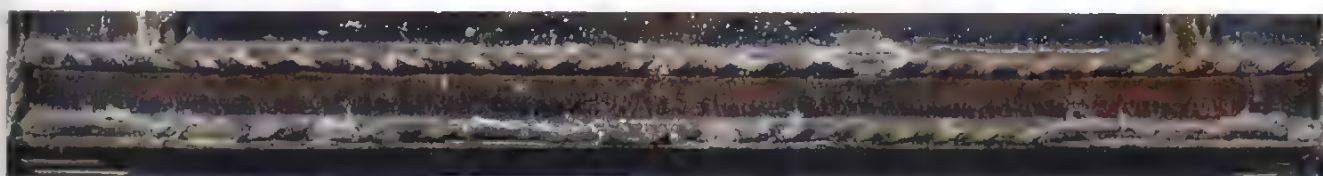
227 *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
(cat. 122)
sec. XVI
Moldova
Muzeul Maramureșean Sighetu Marmatiei
(jud. Maramureș)



228 *Maica Domnului cu pruncul - Hodighitria*
detaliu Arhanghelul Rafael



229 *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
(cat. 124)
1549
Atelier moldovenesc
Biserica de lemn Sfintii Arhangheli
Crisu de Jos (jud. Mureș)



230. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodigitria*
detaliu

231. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodigitria*
(cat. 123)
detaliu

232. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodigitria*
detaliu



233. *Sfântul Nicolae* (cat. 124), 1539
Vecher moldovenească
Biserica de lemn Sfintii Arhangheli
Urisiu de Jos (jud. Mureș)
234. *Sfântul Nicolae*
oculiu

și *Sfântul Nicolae* (il. 233, 234, cat. 124) de la Biserica de lemn din Urisiu de Jos (jud. Mureș), dateate prin inscripțiile de donație cu anul 1539¹⁴, precum și la cele două monumentale *triptice*, și ele dateate prin inscripții, aflate la bisericile din Agârbiuciu (1555) și Bica Mănăstireni (1563) (il. 235-240, cat. 125), din zona Huedinului (jud. Cluj)¹⁵. Aceluși veac al XVI, poate celei de-a doua lui jumătăți, îi putem atribui o interesantă și valoroasă icoană, *Arbidiacul Ștefan* (il. 241, cat. 126), din Muzeul Episcopiei Buzăului, provenită din sud-estul Transilvaniei, care, atât ca viziune, cât și ca realizare, se apropie mult de concepția tripticurilor amintite, dar într-o oarecare măsură și de *Deisisul* din Sibiu.

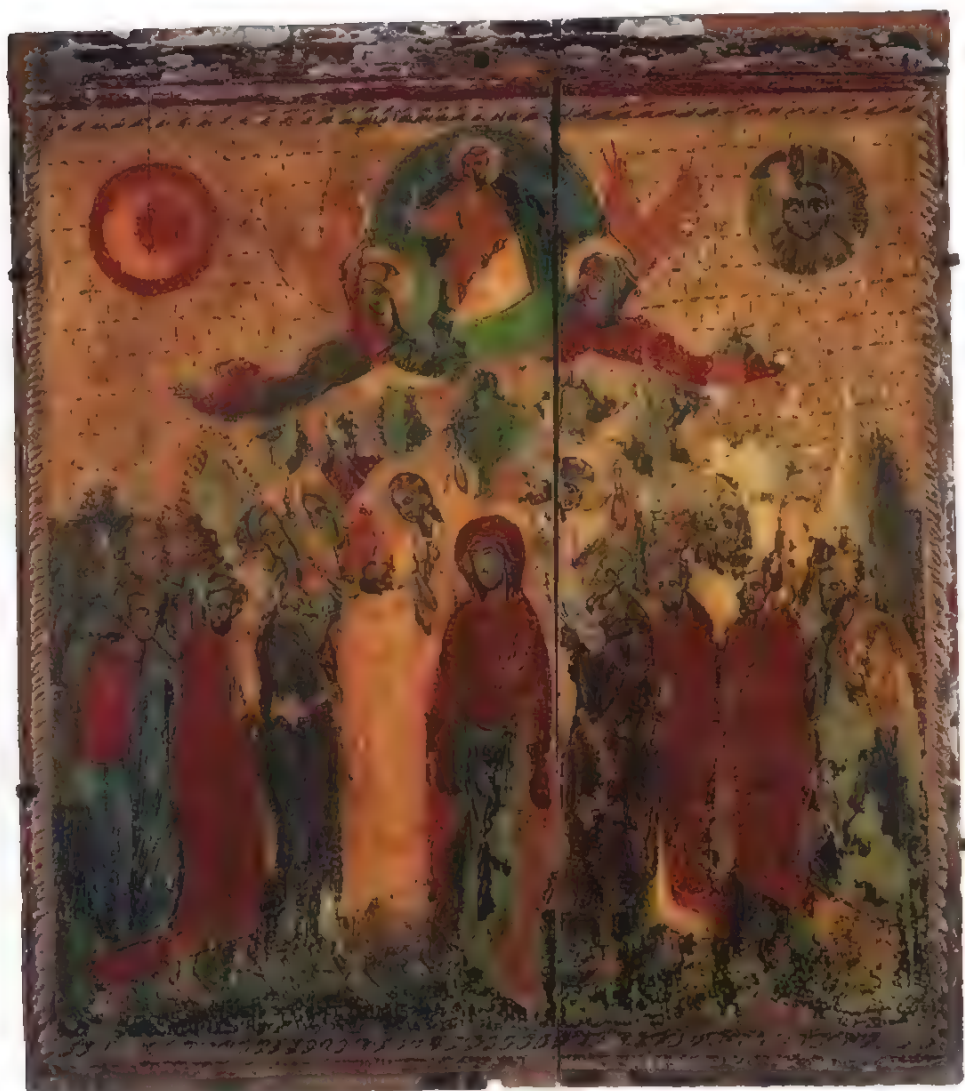
Icoanele *Maica Domnului Hodigbitria* și *Sfântul Nicolae*, din Biserica Sfintii Arhangheli din Urisiu de Jos, sunt două dintre cele mai remarcabile realizări ale iconarilor români. Importanța celor două capodopere în pictura noastră de icoane este cu atât mai mare cu cât îmbină armonios o înaltă calitate artistică, legată de cele mai bune tradiții, cu o vădită tendință de înnoire manifestată prin adaptarea la o anumită sensibilitate a comanditarilor transilvăneni față de pictura goticului târziu și a Renasterii, rămânând însă în esență creații tipice ale lumii ortodoxe. În plus, în afara valorii lor artistice, este necesar să subliniem importanța lor documentară prin existența inscripțiilor de donație, care specifică atât anul executării, cât și pe donator: „Rugăciunea robului lui Dumnezeu pan Luca din Urisiu și a soției sale și a copiilor săi Valeat 7047 (1539) luna mai zile 10”¹⁶. Inscriptiile la ambele icoane sunt identice, diferă doar fondul și culoarea literelor – la *Maica Domnului* literile sunt albe așternute pe fond roșu, la *Sfântul Nicolae* literile roșii sunt pictate pe un fond verde.

Ambele icoane au pe ramele laterale câte șapte personaje sau scene din viață. Și dacă la *Maica Domnului*, în afara profețiilor mesianice, apare în partea superioară, împărțită în două, scena Bunavestirii, o inovație iconografică în pictura de icoane, la *Sfântul Nicolae*, în afara scenelor din viața sa, tot ca o inovație, apar Sfintii ierarhi Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur.

Cu toate că mai sunt acoperite cu un strat de impurități care îngreunează citirea nuanțelor coloritului sobru și a tușelor fine, icoanele din Urisiu de Jos se remarcă printr-o deosebită subtilitate a acordurilor între fondul vibrant de aur și vișiniul maforionului, prin portocaliul striat al himationului, sau al crucilor de pe sacosul polistavrion, noi nemaiinsistând asupra subtililor treceri de la verdele măsliniu la ocră cu nuanțe de roșu, precum și asupra bliturilor de o fină grafie în realizarea carnației.

Expresia de tristă melancolie și severitate, în același timp, care învăluie chipurile din icoanele de care ne ocupăm, subliniată de cea a ochilor, este contrazisă de ornamentele pictate și în special de cele în relief aurit care abundă atât în nava icoanelor, cât și la ancadramente. Fie că este vorba de arcele trilobate din partea superioară, fie de funia răsucită, de capitellurile florale, de elementele geometrice cruciforme sau de nimburile în relief cu humbi și ornamente florale stilizate, toate aurite, aceste ornamente conferă o nuanță de fast.

Elementele decorative ale celor două icoane de la Urisiu de Jos nu ne împiedică să ne concentrăm atenția asupra chipurilor,



235-240 Trupitul de la Baza Manastirii (ca. 1251)
1585
Muzeul National de Artă al Romaniei Bucuresti
Panoul central: *Enthronement* 235
detaliu: *Monica Domnului* 240
detaliu: *Isus* 237

Volcul stang:
exterior: *Monstul Calceagilor* 238
interior: *Nasterea lui Isus*
Maica Patraschuta
si Arhanghelul Gavril 239

Volcul drept: interior
coborarea lui Iad
Santa Nedelca
si Arhanghelul Mihail 240

241 *Sfantul Arhidiacon Stefan*
(ca. 1200, sec. XVI)
Atelier itinerant
moldovenesc
Muzeul Episcopiei
Ruzila, Unzau



242 *Spăzirea Domnului* (cat. 127)
sfârșitul sec. XVI
Biserica de lemn din Budesti-Susani
(jud. Maramureș)

243 *Întâmpinarea Domnului* (cat. 128)
sfârșitul sec. XVI
Biserica de lemn din Budesti-Susani
(jud. Maramureș)

a căror expresie de severitate, în special la *Sfântul Nicolae*, ne amintesc de tradiții mai vechi și creează o atmosferă de reculegere, de smerenie.

Nu fără oarecare surpriză la început, constatăm că ornamentele florale stilizate și cele geometrice în relief din icoanele noastre fac parte din aceeași familie cu cele din pictura murală de la Bălinești. Și acolo unele personaje au aureole în relief ornamentate floral și geometric, însă incizate. Fără să meargă până la identitate și fără să găsim chiar analogii directe, comparându-le, devine evident că au fost realizate în același spirit. Însă și mai apropiate stilistic sunt ornamentele de pe aureolele în relief – și nu numai ele – ale icoanelor provenite de la Mănăstirea Râșca (il. 147, 148), aflate în colecția Mănăstirii Varatec, și în special icoana *Maica Domnului* de la Roman (il. 141), care este și mai apropiată ca datare. Aceste apropieri semnificative vin în sprijinul presupunerii primelor publicări, care consideră pe drept icoanele de la Urisiu de Jos opera unui pictor moldovean ce a lucrat în Transilvania, mai cu seamă că în acești ani (1536-1542) voievodul Moldovei, Petru Rareș, se afla în bejanie la cetatea Ciceului din Ardeal.

Importanța icoanelor din Urisiu de Jos este cu atât mai mare, cu cât, în afara valorii lor artistice și documentare, ne permit să surprindem un interesant și grăitor aspect al vieții românilor din Transilvania acestor timpuri. Înalta lor calitate ilustrează cu elocvență nivelul exigențelor populației autohtone care, neputând fi redusă și spiritual la o existență de iobagi, profitând de conjuncturi istorice favorabile, avea o viață culturală de un nivel pe care-l puteam doar bănuși până nu de mult.

Acest aspect al realităților vieții culturale a românilor din Transilvania se mai poate demonstra și cu ajutorul celor două triptici, aflate și ele în modeste, dar elegante biserici de lemn din zona Huedinului din județul Cluj.

Tripticul de la Agârbiciu, datat prin inscripția de donație cu anul 7063, deci 1554-1555 („Această icoană a făcut-o robul lui Dumnezeu Domma și Steflu din Agârbici și pentru sufletul lui și pentru sufletul ei și pentru sufletul copiilor lui și pentru sufletul părinților lui să le fie lor spre pomenire și a pus această icoană în [biserica având] hramul Adormirii Maicii Domnului vâleat 7063 savârșită”)¹⁷, precum și cel de la Bica-Mănăstireni, a cărui inscripție a dispărut, dar a fost citită de Anastase Popa¹⁸ drept 1563, date care corespund în linii mari iconografiei stilului și realizării lui, pe care în consecință o adoptăm, sunt realizări mai curând ale aceleiași școli sau ale aceluiași atelier, de puternică influență moldovenească, decât creația unui singur pictor. Este util să semnalăm cu această ocazie două inscripții de pe voleurile tripticului de la Bica-Mănăstireni, care au scăpat atenției cercetătorilor, interesante prin faptul că ne informează despre costul unei asemenea picturi din acele timpuri și anume prețul era prea ridicat spre a fi suportat de un singur comanditar. Astfel, pe voleul din stânga, la picioarele Cuvioasei Paraschiva (il. 239), cu alb scrie – „К. ПАМНѢ” adică 20 de (?), iar pe voleul din dreapta, la picioarele Arhanghelului Mihail (il. 240), cu alb, scrie adică 30 de zloți. Chenarele „А. 30 АРТН” sub formă de funie răsucită și aurită, alungirea figurilor, expresia mai puțin severă a chipurilor, gama caldă și strălucitoare a culorilor, toate amintesc de icoanele moldovenești. Însă, spre deosebire de cele



două icoane din Urisiu de Jos în care, prin finețea, siguranța execuției și rafinamentul cromatic, bănuim un mare artist format la o înaltă școală din Moldova, poate domnească, autorii tripticelor de la Agârbiciu și Bica-Mănăstireni, prin desenul mai incisiv, dar mai puțin sigur, prin accente puse mai spontan, dar care nu urmăresc formele anatomice, printr-o mai mică valorație a petelor intense de culoare, în sfârșit, prin concepția decorativă a întregului par a fi exponenții talentați ai unei arte *provinciale*, cu unele stângăcii și naivități pline de vigoare și farmec.

Din aceeași familie stilistică cu cele două triptice fac parte icoanele *Nașterea Domnului* (il. 242, cat. 127) și *Întâmpinarea Domnului* (il. 243, cat. 128) din Biserica de lemn din Budești-Susani (jud. Maramureș), destul de deteriorate, ce par a fi opera aceluiași zugrav¹⁹ sau, mai curând, a aceleiași școli, dar ceva mai târziu, ilustrând relațiile cultural-artistice strânse, cunoscute mai mult documentar, dintre românii din Maramureș și cei din Moldova.

În timp ce în centrul și nordul Transilvaniei se poate observa acum o pregnantă influență a artei moldovenești, în partea de sud este evidentă aceea a artei din Țara Românească. Această afirmație poate fi ilustrată prin pictura valorosului și straniuului triptic reprezentând scena *Deisis* (il. 244, 245, cat. 129) din colecția Muzeului Brukenthal, a cărui concepție ține, în special prin tema iconografică și prin tipologia personajelor, de arta de tradiție bizantină,



244 *Deisis* (Tripticul de la Brukenthal)
(cat. 129)
inceputul sec. XVI
Muzeul Brukenthal
Sibiu

245 *Deisis* (Tripticul de la Brukenthal)
detaliu: Sfântul Ioan Botezătorul



216 *Sfântul Gheorghe* (cat. 140)
sec. XVII
Muzeul Marinarușcu din Sighetă-Marmureș
(ipod. Marinarușcu)



217 *Coloana cu Sfântul Iuliu* (cat. 141)
sec. XVIII-XIX
Muzeul Marinarușcu din Sighetă-Marmureș
(ipod. Marinarușcu)

probabil de filieră muntească sau eventual sud-dunăreană, a cărei amprentă o poartă, îmbinată cu influențe ale picturii de altare ce se fac simțite prin preluarea unor elemente ale goticului

Toemai din cauză că în această deosebită operă de artă sunt îmbinate mai multe elemente stilistice, care formează însă un ansamblu de o înaltă ținută artistică, *Deisisul de la Bruken-thal* a dat naștere la numeroase contradicții privind datarea sa. Astfel, A. Popa, care după știința noastră îl publică pentru întâia oară, îl datează cu secolul al XVIII-lea, fără să-l analizeze²⁰; Corina Nicolescu îl datează cu secolele XVII-XVIII²¹; Marin M. Popescu, în mod bizar, la fisa obiectului îl datează cu secolul al XVIII-lea, iar la reproducere cu secolul al XVII-lea²²; Al. Efremov îl datează cu veacul al XVI-lea²³, iar Marius Porumb îl datează cu secolul al XV-lea, analizându-l, în mai multe rânduri, însă făcând unele comparații cu alte opere, uneori acceptabile, dar în alte cazuri – cum ar fi, de exemplu, atribuirea aceluiași autor al tripticului icoana *Sfântul Ioan Botezătorul* din Budești-Josani, a cărei datare este și ea incertă – cu foarte multă bunăvoință²⁴. Diferențele de concepție, stil, tehnică și tipologie, în special, sunt atât de mari, încât nici nu merită să le analizăm. Cu toată complexitatea stilistică a *Tripticului de la Bruken-thal*, în care elemente și chiar concepții ale lumii artelor bizantine și gotice se contopesc, imaginea generală, iconografia sunt determinant ortodoxe, și nu permit datarea după repere gotice. Toemai această complexitate, aceste îmbinări ne permit să presupunem că *Deisisul* a fost creat în veacul al XVI-lea de un meșter de altare la cererea unui comanditar ortodox. Studiarea acestei interesante lucrări ar trebui aprofundată.

Este util să atragem acum atenția asupra unei anumite receptivități a iconarilor transilvăneni, formați în Moldova sau în Țara Românească, la arta practică de și pentru populațiile ortodoxe din Transilvania, ce este mai evidentă la *Deisisul de la Bruken-thal*, dar nu lipsește din celelalte opere discutate. Aceste înrurări însă se limitează în majoritatea cazurilor doar la preluarea unor elemente decorative, secundare, fără să altereze fondul spiritual al icoanelor, care rămâne ortodox, Biserica națională fiind o armă permanentă de apărare și afirmare a populației românești. Creden că nu este lipsit de semnificație și faptul că toemai acum, în perioadă când protestantismul se afirmă cu putere, când Dieta din anul 1551 desființează Episcopia Catolică a Transilvaniei și-l secularizează averile, când noua religie iconoclastă caută să atragă și populația românească la luteranism și în special la calvinism, surprindem la pictorii de icoane transilvăneni împrumuturi din arta Bisericii catolice, prigonite.

Icoanele transilvănene din secolul al XVI-lea se disting de cele contemporane lor din Țara Românească și Moldova printr-un desei mai incisiv, mai spontan, dar în același timp vădind o insuficient „școlire”, pe care o surprindem adesea și în redarea figurilor și în atitudinile siluetelor alungite ale personajelor, precum și printr-o gamă cromatică mai restrânsă, cu culori mai puțin valorate, în care rosul intens izbucnește cu forță de pe fundalul de aur vibrat și c ornamente în relief. Severitatea sau sobrietatea, austeritatea sa reținerea, pe care le-am întâlnit în icoanele moldovenești, dar mai ales la cele muntești, au fost substituite de o concepție proprie c exprimarea mai puțin abstractă, mai directă a unor sentimente

umaniste, părăsind, parcă, lumea transcendentului pentru a se apropia de ființa omenească. Viziunea în care au fost concepute icoanele transilvănene de la mijlocul secolului al XVI-lea este tributară, în special prin colorit, unui optimism sărbătoresc care este cu atât mai surprinzător cu cât, în secolele ce vor urma, cu unele excepții întâlnite mai ales în centrul Transilvaniei, tocmai coloritul – acum pastelat, stins – va fi acela care va conferi icoanelor transilvănene o notă de tristețe, adesea în opoziție cu desenul viguros și naiv, plin de farmec.

După strălucita, dar scurtă și dramatică domnie a lui Mihai Viteazul – care a realizat pentru un moment unirea celor trei provincii istorice românești, dând un puternic impuls năzuințelor de libertate și conștiinței de neam în care Biserica ortodoxă avea un rol important, după cum se vede chiar din înființarea la Alba Iulia a unei mitropolii pentru care viteazul voievod ctitorește o biserică nouă –, Principatul Transilvaniei, înlăturând pentru mai bine de optzeci de ani dominația habsburgilor (1606-1688), redevine autonom sub suzeranitate turcească. Însă luptele interne pentru domnie, ca și cele dintre diferitele facțiuni de nobili au dus la slăbirea principatului, la apariția unor noi forme de aspirare economică, politică și culturală a populației românești majoritare.

Icoanele transilvănene de la sfârșitul secolului al XVI-lea și din secolul al XVII-lea vor mai păstra, în special în Maramureș și în zona centrală a Transilvaniei, unele trăsături despre care s-a vorbit mai sus. Încep însă să fie din ce în ce mai evidente unele trăsături noi, care vor deveni cu timpul, în veacul al XVIII-lea, caracteristice genului: culoarea își pierde din vigoare, accentele cromatice devin din ce în ce mai timide sau izbucnesc cu violență, desenul devine mai incisiv, mai personal, dar și mai naiv, iar fondurile din foiță de aur cedează treptat locul celor din foiță de argint sau cositor, cu aspect rece, căruia numai verniul gălbui îi mai dă o înșelătoare caldura.

Dintre icoanele, destul de numeroase, din această perioadă de trecere, este necesar să amintim: monumentală *Cuvioasa Paraschiva* din Biserica Budești-Susani²⁵ – ale cărei chip și nimf sunt de o ținută artistică și tehnică remarcabile, dar vin în contradicție flagrantă cu pictura maforionului și a mâinilor, de o factură slabă ce pare să aparțină unei epoci mai târzii, dacă nu cumva unei repictări grosolane –, delicata reprezentare a *Sfântului Gheorghe*²⁶, de la Muzeul din Sighet, în care episodul central, cât și scenele marginale sunt delimitate de ornamentul în relief sub formă de funie răsucită (il. 246, cat. 130). Din același muzeu este necesar să amintim icoana *Coborârea Sfântului Dub* (il. 247, cat. 131), plină de farmec naiv, compoziție în care predomină eleganta și grațioasa figură a Maicii Domnului²⁷. Din aceeași categorie face parte și impunătoarea *Maica Domnului cu Pruncul* de la Biserica din Sârbi-Susani²⁸. Icoanele de mai sus provin toate din județul Maramureș. Primei jumătăți a veacului al XVII-lea îi aparține și interesanta icoană maramureșeană *Cina de la Mamvri* (il. 248, cat. 132), care se află astăzi în colecția Mitropoliei Olteniei de la Mănăstirea Jituanu²⁹. Datată cu anul 1644, de o execuție îngrijită, în ea apar elemente pe care le vom întâlni foarte frecvent, care devin caracteristice picturii de icoane din Maramureș, în secolul al XVIII-lea – ca fondul floral



248 *Cina de la Mamvri (Sfanta Treime)* (cat. 132)
1644
Muzeul Mitropoliei Olteniei – Mănăstirea Jituanu
(gul. Dolb)

249 *Maica Domnului cu Pruncul*
1654 (prin analogie)
Atelier din Țara Românească
Zăgravi Constantin și Stan
Biserica Sfântul Nicolae
Hunedoara



250 Sfântul Nicolae (cat. 143)
1654 (prin analogie)
Atelier din Țara Românească
Zugravi Constantin și Stan
Biserica Sfântul Nicolae
Hunedoara



251 Iisus Pantocrator (cat. 144)
1651
Atelier din Țara Românească
Constantin Zugravul
Biserica Sfântul Nicolae
Hunedoara

incizată și argintată, ornamentarea cu bumbi și elemente florale stilizate pictate în spațiul ramei.

Dacă în nordul și nord-estul Transilvaniei asistăm în veacul al XVII-lea la formarea, sub influența icoanelor moldovenești, a unei arte locale, cu trăsături proprii, ce vor căpăta o deplină individualizare în secolul următor, în sudul Transilvaniei arta acestei perioade este tributară Țării Românești.

Pictura tâmplei din Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara (jud. Deva), despre care s-a mai discutat cu ocazia trecerii în revistă a picturii de icoane din *epoca lui Matei Basarab* și la începutul acestui capitol – în special icoanele împărătești – realizate în anul 1654 de zugravii Constantin și Stan, după toate probabilitățile pictori munteni, se încadrează în ambianța artistică din Transilvania acelor timpuri. Tâmpla actuală a bisericii – adaptată unei construcții din secolul al XV-lea de plan în cruce greacă simplă, placând o tâmplă de zidărie veche³⁰ – nu are, în afara crucii cu molenii și a celor patru icoane împărătești, decât cinul *Deisis*, format din icoana centrală, ce poartă inscripția cu data și numele celor doi zugravi pomeniți, precum și figurile celor doisprezece apostoli. Acest ansamblu este, fără îndoială, de mare valoare. Icoanele împărătești, prin monumentalitate și măiestria realizării, atrag în mod special atenția. Poate tocmai datorită valorii lor artistice și a provenienței lor de la fosta Mănăstire Plosca (jud. Hunedoara)³¹, datarea acestor patru icoane este controversată. Cercetătorul M. Porumb susține că icoanele *Maica Domnului cu Pruncul* (il. 249) și *Sfântul Nicolae* (il. 250, cat. 133) sunt opera unui zugrav moldovean din secolul al XV-lea, poate chiar Gavriil Ieromonahul, pictorul bisericii logofătului Țăutu din Bălinești, iar *Iisus Pantocrator* (il. 251, 252, cat. 134) și *Adormirea Maicii Domnului* (il. 253) datează din anul 1654 și aparțin penelului lui Constantin Zugravul³². Profesorul V. Vătășianu consideră că toate cele patru icoane împărătești sunt *strâns înrudite* între ele și sunt opera lui Constantin Zugravul, care semnează și datează icoana ce-l reprezintă pe Iisus Hristos³³. Tot cu anul 1654 datează icoanele și C. Nicolescu³⁴.

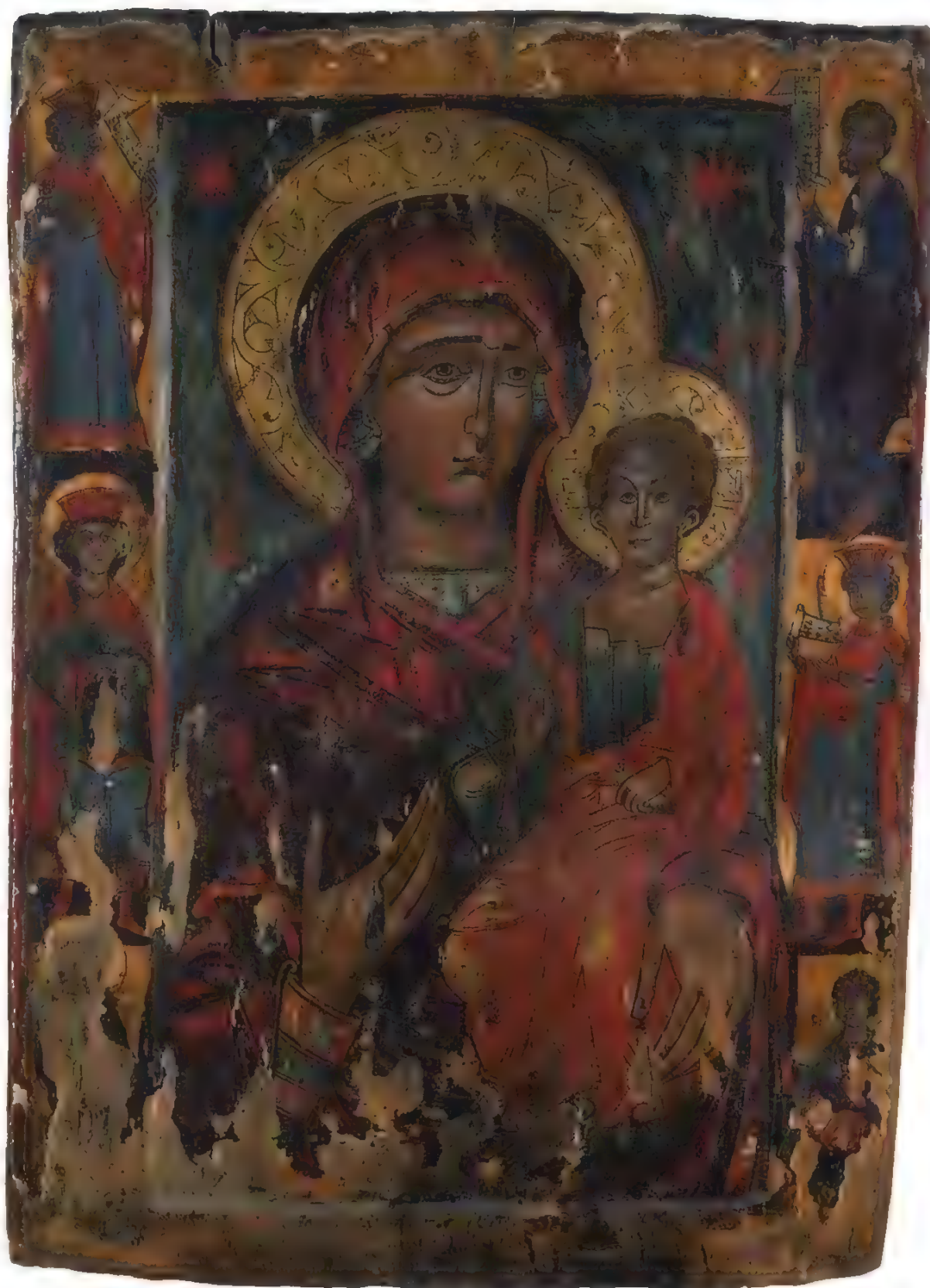
După cum se poate vedea prin însăși plasarea icoanelor de la Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara în contextul picturii transilvănene din veacul al XVII-lea, considerăm argumentele de ordin iconografic, stilistic și tipologic, aduse de M. Porumb în sprijinul datării a două dintre ele cu secolul al XV-lea, drept neconvingătoare³⁵. De altfel, atât inscripția de pe icoana *Iisus Pantocrator* (il. 252) („Această icoană am pictat-o eu Constantin zugravul la anul 1654”), care indică fără echivoc autorul și anul executării, precum și analogiile acesteia cu celelalte trei icoane împărătești, toate având trăsături stilistice iconografice și tehnice caracteristice pentru pictura din secolul al XVII-lea, ne întăresc convingerea că sunt ieșite dintr-un atelier de pictură condus, poate, de Constantin Zugravul, care își asumă sarcina să picteze icoana ce-l reprezintă pe personajul cel mai important din ierarhia bisericească.



252 Iisus Pantocrator
detaliu



253 *Adomirea Maicii Domnului*
1654
Ateher din Țara Românească
Zugrăvi Constantin și Stan
Biserica Sfântul Nicolae
Hunedoara



251. *Maica Domnului cu Pruncul* (cat. 135)
 sec. XVII
 Muzeul Episcopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia
 (jud. Alba)



255 *Duminica Orbului* (cat. 136)
1710-1711
Muzeul Episcopiei Ortodoxe Române din Alba
Iulia
(jud. Alba)

256 *Măica Domnului cu Pruncul - Eleusa*
(cat. 137)
1718
Ivan Zugravul
Muzeul Brukenthal
Sibiu

natură, ci numai la acelea create de meșteri formați în ateliere cu tradiție din sate sau târguri, cum au fost atâtea în această perioadă.

Tot în această epocă, în pictura de icoane a zugravilor transilvăneni se observă pătrunderea unor detalii sau teme iconografice din arta apuseană, cum ar fi, de pildă, *Sfânta Treime*, reprezentată prin Dumnezeu Tatăl, Dumnezeu Fiul și Porumbelul Sfântului Duh, în locul temei tradiționale bizantine inspirate din *Vecchiul Testament - Cina de la Mamuri*. Acest lucru nu trebuie să ne mire dacă avem în vedere contactele mai frecvente cu arta occidentală și mai cu seamă unirea unei părți a Bisericii ortodoxe din Transilvania cu Biserica catolică, de la care, după cum s-a mai amintit, preia și dogma purcederii Sfântului Duh și de la Fiul (*Filloque*), ca să ne rezumăm doar la explicarea apariției în pictura de icoane a temei mai sus amintite.

În legătură cu unirea, ținem să subliniem, în mod special, că ritualul, slujba religioasă, decorarea bisericilor unite au rămas cele vechi, tradiționale, astfel explicându-se păstrarea picturii murale, a tâmplii, precum și – ceea ce ne interesează în mod special acum – a numeroaselor icoane transilvănene din secolul al XVIII-lea, rămase până în zilele noastre.

În același context al legăturilor cu lumea Europei Occidentale trebuie pusă și creșterea conștiinței valorii personalității și implicit a actului creator. În această epocă apar nu numai numele donatorilor în inscripțiile icoanelor. Întâlnim acum din ce în ce mai des icoane pe care zugravii își consemnează numele și, uneori, chiar locul de obârșie.

După aspectul lor general, icoanele din Transilvania secolului al XVIII-lea ar putea fi încadrate într-o categorie, adoptând un termen folosit în special în istoria artei occidentale, de *artă provincială*.

Încercarea de caracterizare generală a picturii de icoane din Transilvania veacului al XVIII-lea, pe care ne-am îngăduit-o, nu presupune excluderea existenței unor particularități zonale, negarea unor trăsături specifice unui artist sau unei școli, ci și cu atât mai mult existența unei evoluții în timp a concepțiilor artistice.

Artă iconarilor din sudul Transilvaniei, după cum s-a mai spus, poartă amprenta influenței picturii din Țara Românească. Fără îndoială, principalele citorii ale lui Constantin Brâncoveanu din zonă, ca Mănăstirea Sâmbăta de Sus, Biserica Sfântul Nicolae din Făgăraș, au contribuit în mare măsură la înrăurirea și chiar la formarea artiștilor locali.

Astfel, pictura murală realizată în 1708 de Preda Zugravul și ucenicii lui și în special icoanele din tâmpla Bisericii Sfântul Nicolae din Făgăraș, care probabil aparțin penelului aceleiași echipe de pictori, nu puteau să nu influențeze, sau chiar să nu formeze artiști locali. Un astfel de exemplu îl pot constitui cele trei prăznici din Muzeul Bisericii din Scheii Brașovului, dintre care amintim pe cel care reprezintă *Duminica Orbului* (astăzi la Muzeul Episcopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia) (il. 255, cat. 136). Iconografia, punerea în pagină, desenul și tipologia acestei icoane sunt de o deosebită acuratețe, amintindu-ne de cele din Țara Românească. Însă cromatica este mai stinsă, fără prețiozități, fondul nu este aurit, ci ocru, conferind icoanei sobrietate. Conform inscripției de pe spate icoana a fost donată în anul 1711 de Pătru Hârsu⁴⁰.

Chiar din al doilea deceniu al secolului s-a păstrat un grup de trei icoane împărătești: *Iisus Pantocrator*, *Maica Domnului Eleusa* și *Sfântul Nicolae* – astăzi la Muzeul Brukenthal⁴¹ – a căror factură ne îndreptățește să le încadrăm în această categorie. Inscriptia de pe icoana *Maica Domnului Eleusa* (il. 256, cat. 137) este singura care ne furnizează date complete, indicând numele donatorilor, al localității căreia îi erau destinate cele trei opere, precum și anul execuției și numele zugravului († „Pomeneste Doamne pe citorii Stan Bucur și Pamfil Bucur, mai la anu 1718, Cărpiniș Ivan zugrav“). Tipologia personajelor, realizarea plastică a carnației în straturi succesive de la brun-verzui la ocru cu pete de roșu transparent, întreaga atmosferă pe care o degajă ne sunt familiare din icoanele pictate la sud de Carpați, cu deosebirea că zugravul nostru recurge la simplificări în domeniul desenului și cromaticii, atenuează severitatea expresiei chipurilor – ca, spre exemplu, în icoana *Iisus Pantocrator* (il. 257, cat. 138) –, iar în locul fondului de aur folosește un ocru roșcat. Judecând însă după iconografie, presupunem că zugravul ardelean – ca în atâtea alte cazuri – s-a servit la pictarea lor de modele mai vechi, ce aparțin secolului anterior.

Icoane de o asemenea factură sunt destul de răspândite în sudul Transilvaniei. Le regăsim la Mănăstirea Poiana Mărului (jud. Brașov), pictate, ca și cele din Cărpiniș, de Ivan Zugravul din Rășinari, localitate în care a ființat, pe tot parcursul secolului, o puternică școală de zugravi⁴². Cele două icoane de la Poiana Mărului, care aparțin acum Muzeului din Brașov, sunt date prin inscripții – *Iisus Pantocrator* cu 1721 („A scris acestea Ivan zugravul din Rășinari luna mai 2 zile 1721“), iar icoana *Sfântul Nicolae* cu anul 1720⁴³. Chipurile blânde ale sfinților apar, în aceste două icoane, pe un fond verde încălzit de verniul gălbui.

În același spirit, însă în armonii calde, este realizat de Mihai Zugravul icoana *Sfântul Nicolae* (il. 258, cat. 139), în anul 1754, din Muzeul Național de Artă, icoană ce provine din satul Porcești (jud. Sibiu)⁴⁴. Ceva mai târziu, probabil, au fost create interesante icoane din Muzeul din Sighișoara – *Iisus Pantocrator* (il. 259) și *Maica Domnului cu Pruncu*⁴⁵ (il. 260), precum și un *Deisis*, în care Iisus tronând aduce a Mihai Viteazul, din cauza căciulii ce o poartă (il. 261). Încadrându-se în același tip iconografic despre care discutăm, ele surprind prin particularitatea de a fi aproape monocrome, fiind realizate în nuanțe de brunuri ce merg de la ocru deschis la siena arsă. Din inscripțiile de pe rame aflăm că primele două icoane au fost plătite de Oana, pristavul din Nucet.

În aceeași zonă geografică, concomitent cu tipul iconografic de proveniență mai veche, în care sfinții din icoanele împărătești erau redați numai până la mijloc, pătrunde și se răspândește larg noua concepție a artei brâncovenești, în care principalele personaje ale ierarhiei Bisericii apar de cele mai multe ori tronând în mari jilțuri bogat ornamentate.

Cele două icoane împărătești, de vădită influență muntenească, *Iisus Împărat și Mare Arbiereu* (il. 262) și *Maica Domnului Hodigbitria* (il. 263, cat. 140), tronând maiestuos în impozante jilțuri, aflate astăzi în tâmpla Bisericii Mănăstirii Sâmbăta de Sus (jud. Brașov)⁴⁶, care datează cam de pe la mijlocul



257 *Iisus Pantocrator* (cat. 138)
1"18
Ivan Zugravul
Muzeul Brukenthal
Sibiu

258 *Sfântul Nicolae* (cat. 139)
1"54
Mihai Zugravul
Muzeul Național de Artă al Romaniei
București



259 Iisus Pantocrator
sec. XVII
Muzeul din Sighisoara
(jud. Mureș)



261 Dietis
Muzeul din Sighisoara
(jud. Mureș)



260 Mama Domnului cu Pruncul
Muzeul din Sighisoara
(jud. Mureș)



262 Iisus Împărat și Marcu Arhierul
sec. XVIII
Biserica Mănăstirii Sămbăta de Sus
(jud. Brașov)

veacului, ne întâmpină cu armonii cromatice reci neașteptate și un desen conventional, dar încă de bună școală. Acestor icoane li se poate alătura o alta, *Sfântul Nicolae* din Muzeul din Scheii Brașovului⁴⁷.

Având aceleași caracteristici generale, folosind însă un colorit mai cald, uneori chiar și fonduri de aur, aflăm câteva icoane, din a doua jumătate a veacului, în Biserica *Cuvioasa Paraschiva* din Râșinari (jud. Sibiu), semnate de Grigorie Zugravul. Ele au făcut, fără îndoială, parte din vechea tâmplă a bisericii, din cinul icoanelor împărătești și o reprezintă pe *Malca Domnului cu Pruncul tronând* (1762) (il. 264, cat. 41), pe *Sfântul Nicolae* (1773) și pe patroana bisericii, *Cuvioasa Paraschiva* (1760)⁴⁸. Judecând după aspectul icoanelor ieșite din atelierele bogatei așezări a Râșinarilor, în a doua jumătate a veacului, putem presupune că, datorită unor mai strânse legături economice și culturale cu Țara Românească, zugravii au preluat de la iconarii munteni aspectul de bogăție, nereușind însă să stăpânească în suficientă măsură arta desenului și a valorății. Tot unui zugrav din Râșinari, poate, îi datorăm o remarcabilă lucrare, cu o iconografie ce o întâlnim destul de rar în pictura de icoane – *Judecata de Apoi*⁴⁹ (il. 265, 266, cat. 142), executată în anul 1767, astăzi în Muzeul Bisericii Sfântul Nicolae din Scheii Brașovului. Stan Zugravul, autorul ei, îmbină suprafețele aurite ale ramei și nimburilor cu galbenul, ocrul și albastrul dominant al fondului, reușind o sinteză interesantă a celor două tendințe despre care s-a discutat mai sus.

În bisericile din sudul Transilvaniei se află un număr mare de icoane, aparținând uneia sau alteia dintre aceste tendințe, lucrări care oglindesc o orientare proprie, o exprimare directă a simțămintelor și sensibilității zugravilor locali, care au depășit stadiul împrumuturilor mecanice.

În vechiul și puternicul focar al culturii românești care a fost Biserica Sfântul Nicolae din Scheii Brașovului, în frumoasa sa colecție muzeală se află numeroase icoane ce i-au aparținut acestei biserici sau au fost adunate din alte lăcașuri din zonă. Dintre cele mai remarcabile realizări amintim: *Bunavestire* (il. 267), pictată pe voleurile pomelnicului-triptic din anul 1734⁵⁰, aceeași scenă și sfinții Ioan Gură de Aur și Vasile cel Mare, de pe pomelnicul triptic din 1752 (il. 268), și unele icoane din tâmpla paraclisului de pe latura nordică (1750-1752) realizate de Ioan și Iancu, zugravi cărora le aparține și pictura murală a paraclisului, o serie de prăznicare, precum și frumoasele icoane *Sfântul Dumitru*⁵¹ și *Sfântul Gheorghe*⁵² (1757), ambele având pictate în jurul compoziției centrale câte șaisprezece scene din viața marilor mucenici.

O interesantă icoană reprezentându-l pe *Sfântul Nicolae cu douăsprezece scene din viața sa*, precum și delicata realizare a icoanei *Soborul Arhanghelilor*, ambele dateate cu anul 1724⁵³ – aflate în Biserica Sfinții Arhangheli din Ocna Sibiului (jud. Sibiu), ctitorită, probabil, de Mihai Viteazul și refăcută de Constantin Brâncoveanu –, vin să întregesc imaginea noastră despre pictura de icoane din sudul Transilvaniei.

În pictura de icoane din centrul Transilvaniei, în secolul al XVIII-lea – încă destul de puțin cercetată și publicată – asistăm la



263. *Malca Domnului Prutghilăria tronând*
(cat. 110)
împ. loc. sec. XVIII
Biserica Manastiri Sambata de Sus
(jud. Brașov)



264. *Malca Domnului cu Pruncul tronând*
(cat. 141) detaliu 1762
Grigorie Zugravul
Icoană dispartută din Biserica Sfânta Paraschiva
Râșinari (jud. Sibiu)



265 *Judecata de Apoi* (cat. 142) 176"
 Stan Zugravul
 Muzeul Bisericii Sfântul Nicolae din
 Scheu Braşovului
 (jud. Braşov)

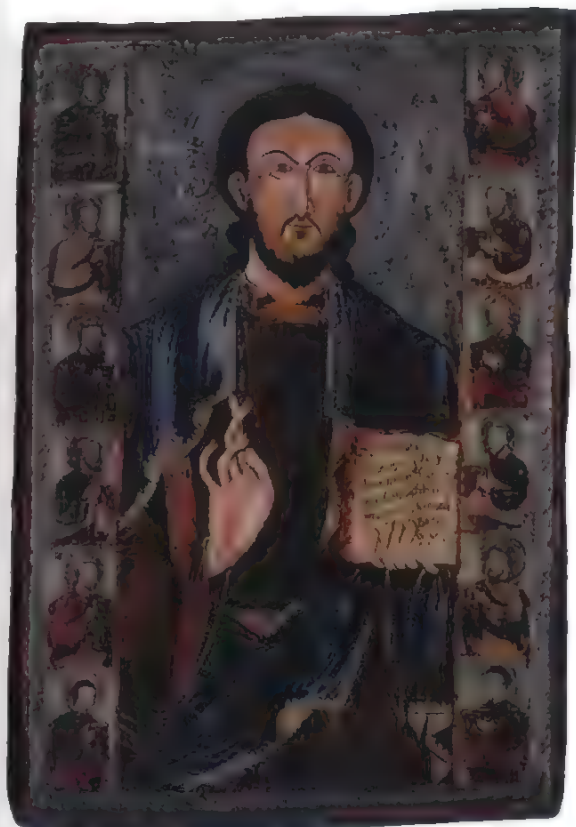
266 *Judecata de Apoi*
 detaliu



267 *Bunavestire*
 174"
 Muzeul Bisericii Sfântul Nicolae
 din Scheu Braşovului
 (jud. Braşov)



268 *Bunavestire*
 1752
 Muzeul Bisericii Sfântul Nicolae
 din Scheu Braşovului
 (jud. Braşov)



269 *Isus Pantocrator* (cat. 143)
1753
Muzeul Arhiepiscopiei Ortodoxe
Romane
Cluj-Napoca (jud. Cluj)



271 *Isus Pantocrator* (cat. 145)
1750
Muzeul Țăranului Român
București



270 *Maica Domnului cu Pruncul
- Hodighitria* (cat. 144)
1753
Muzeul Arhiepiscopiei Ortodoxe
Romane
Cluj-Napoca (jud. Cluj)



272 *Isus Pantocrator* (cat. 146)
1758
Muzeul Național de Artă al României
București



274 *Sfânta Treime* (cat. 147)
1795
Muzeul Episcopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia
(jud. Alba)

un interesant fenomen de întrepătrundere a influențelor venite din Maramureș și sudul Transilvaniei. Desigur, situația geografică, precum și existența unor puternice centre artistice în zonele amintite, explică pe deplin acest fenomen. Astfel, în unele icoane sau grupuri de icoane, cum ar fi, de pildă, *Sfântul Nicolae* din Cuselnic (jud. Mureș)⁵⁴ sau prăznicarele din tâmpla Bisericii Cuvioasa Paraschiva din Feleac (jud. Cluj)⁵⁵, deslușim amprenta artei din sud, poate chiar de la sud de Carpați.

Fără îndoială însă, cel mai interesant aspect al picturii de icoane din această zonă îl datorăm unui grup de remarcabile opere, pline de monumentalitate și forță, ce se deosebesc atât printr-o tipologie originală a personajelor, cât și prin vigoarea coloritului. Viziunea monumentală a ansamblului și punerea în pagină, fondul argintat, simplu sau cu reliefuri fine romboidale care încadrează flori stilizate cruciform – ce ne amintesc de arta veacurilor trecute – de pe care se detașează figurile, desenul, cu unele naivități, viguros dar curgător, fluent, cu tendințe de eleganță în definirea unor detalii (conturarea degetelor sau indicarea faldurilor veșmintelor) sunt trăsături proprii. Dar ceea ce ne impresionează mai mult și ne atrage din prima clipă atenția sunt tipologia și expresia chipurilor viguroase, modelate puternic, cu ovalul feței prelungit de o barbă ascuțită, volitivă, cu ochi alungii și migdalaiți, cu privirile fixate în depărtări. La atmosfera tulburătoare, ce o degajă acest grup de icoane, contribuie, în mare măsură, harul de colorist al zugravului care a știut să îmbine ca nimeni altul nuanțele reci ale fondului puțin încălzite de verni și griurile albastrui, verzui sau maronii al veșmintelor, cu accente de roșu puternic, dar lipsit de violență cald, caifelat, profund, devenit dominantă cromatică.

Din puținele date de care dispunem, se poate presupune că acest grup stilistic a ființat în raza actualelor județe Cluj și Sălaj în perioada deceniilor al șaselea și al șaptelea ale veacului al XVIII-lea. Suntem convinși că originalitatea și frumusețea acestor icoane vor stârni interesul cercetătorilor, care vor completa informațiile asupra lor și vor valorifica mai complet acest interesant aspect: creației zugravilor transilvăneni.

Din acest grup stilistic este necesar să amintim, dintre cele mai reprezentative icoane, pe *Iisus Pantocrator* (il. 261, cat. 143) și *Maica Domnului cu Pruncul* (il. 270, cat. 144) înconjurați de semifigurile apostolilor și respectiv ale profeților datând din anul 1753, care provin din Biserica Sânpaul (jud. Cluj)⁵⁶, sau *Iisus Pantocrator* (il. 271, cat. 145) și *Cuvioasa Paraschiva* din Biserica satului Dragu (jud. Sălaj)⁵. Este deosebit de interesantă, atât prin realizarea artistică cât și prin inscripția ce o poartă, icoana *Iisus Pantocrator* (il. 272, cat. 146) care provine de la Agrij (jud. Sălaj), în care feciorii satului coșmnează cu mândrie: „Această icoană sfântă o au răsplătit feciorii satului din Agrij din stradanie citorească, Ursul și Dumitru în anul de la Hristos 1758”. O altă remarcabilă realizare artistică din aceeași zonă, însă cu câteva decenii mai târzie, ce ne demonstrează perpetuarea unei tradiții artistice, cu influențe occidentale în iconografie, este icoana *Sfânta Treime* (il. 273, cat. 147), care provine de la biserica din Nadaș (jud. Cluj), ce datează din anul 1795, după cum ne indică inscripția de donație.



274 Sfântul Ioan de la Suceava
Sariške Muzeum
Bardejov (Slovacia)

275 Iisus Pantocrator
1^m 28
Biserica din Hârnicest
(jud. Maramureș)

la o problemă ce obligă la calea dificilă și lungă a unei demonstrații bine susținute⁶⁴.

Circulația meșterilor și a icoanelor trebuie și ea luată în considerare în contextul înrăurilor reciproce. Astfel, în Muzeul județean al Maramureșului, de la Baia Mare, se află două interesante icoane cu dublă față: *Răstignirea*, ce are pe spate pictată o *Fecioară cu Pruncul*, și *Sfinții Constantin și Elena*, ce are pe revers pe *Roman Melodul*, icoane semnate de Ilea Zugravul, în „Munkach” la anii 1671 și respectiv 1673. De remarcat este și concepția occidentală a reprezentării Maicii Domnului, care mai are în plus o inscripție în latină „Santa Maria Virgo” și anul în cifre arabe, în timp ce, cealaltă față, *Răstignirea* este de tradiție ortodoxă, iar anul este dat în litere (AXOA)⁶⁵.

Un exemplu elocvent de pătrundere a influențelor românești în nord, ca să nu luăm decât unul, este frumoasa icoană din Sariške Muzeum din Bardejov (Slovacia), care-l reprezintă pe *Sfântul Ioan de la Suceava*⁶⁶, patronul Moldovei (il. 274), sfânt puțin cunoscut în afara hotarelor Moldovei și foarte rar reprezentat în icoanele noastre. De remarcat este faptul că cercetătorul ce o publică o intitulează *Sfântul Mucenic Ioan*, fără să citească în întregime inscripția în limba slavonă, care este *Sfântul Ioan dln Suceava*.

Cum însă scopul declarat al acestei lucrări este acela de a prezenta în linii generale caracterul și evoluția picturii de icoane românești și nu de a studia măsura în care această artă influențează sau este influențată, la rândul ei, de alte școli, interferențe care, fără îndoială, au existat, dar nu în asemenea măsură încât să anihileze trăsăturile specifice fiecărei școli naționale – ne-am mărginit aici doar la o intervenție⁶⁷. Ni s-a părut necesară, având în vedere părerea emisă de cercetătoarea poloneză cu privire la acele icoane carpatine, cu care nu putem fi de acord, părere, după noi, formată și formulată fără o temeinică cunoaștere, cel puțin a realităților noastre. Opinia în discuție ar putea duce la alterarea noțiunii de specific al fiecărei școli naționale și, în consecință, la o greșită înțelegere a viziunii și sensibilității fiecărui popor în cauză, ca și, în final, la o interpretare eronată a contribuției lui la tezaurul artei universale.

După această lungă dar, sperăm, utilă digresiune, să ne întoarcem în Maramureș, unde în fiecare biserică ne întâmpină valoroase icoane. Astfel, în eleganta biserică din Hârnicest, de pe valea Marei, aflăm un grup de interesante icoane din primele decenii ale secolului al XVIII-lea⁶⁸ încadrate în epocă prin analogie cu icoana din pronaos: *Iisus Pantocrator* (il. 275, 276), ce poartă, pe latura de sus a ramei, anul 1728⁶⁹. Ne referim la icoanele: *Bunavestire*, *Intrarea în Ierusalim* sau, cum se mai numește tema, *Duminica Floriilor* (il. 277, cat. 148) și *Înălțarea Domnului* (il. 278, cat. 149), deoarece distingem în ele – dincolo de particularitățile fiecărui artist – două caractere ale picturii din Maramureșul acestui veac, o viziune mai strâns legată de tradiții iconografice și o alta, mai populară.



276 Iisus Pantocrator
detaliu



277 Intrarea în Ierusalim (cat. 148)
cca 1728
Biserica din Hârnicești
(jud. Maramureș)



278 Înălțarea Domnului (cat. 149)
sec. XVIII, prima jumătate
Biserica din Hârnicești
(jud. Maramureș)



279 Prezentarea la Templu a Măicii
Domnului
sec. XVIII
Tudor Zugravul
Muzeul Național de Artă al României
București



280 Soborul Apostolilor (cat. 150), 1772
Muzeul Maramureșean Sighetu Marmatiei
(jud. Maramureș)
281 Soborul Apostolilor
detaliu



282 *Prezentarea la Templu a Maicii Domnului* (cat. 151), 1610
pictată pe spatele icoanei *Maica Domnului cu Pruncul - Hodeghetria*
(cat. 122)
Muzeul Maramureșean din Sighetu
Marmurei (jud. Maramureș)

283 *Prezentarea la Templu a Maicii Domnului*
detaliu



284 *Pomelnitul Popii Matei* (cat. 152)
17⁴¹
Muzeul Național de Artă al României
București



285 *Pomelnitul Popii Ștefan* (cat. 153)
17⁷⁰
Muzeul Național de Artă al României
București

accente și blicuri, ne dovedesc că avem în față o icoană ieșită din atelierele rusești din secolul XVII-XVIII-lea. Nu este exclus ca vechea icoană, în jurul căreia s-a creat legenda — și legende au adesea un sămbure de adevăr —, degradându-se în decursul timpurilor, să fi fost înlocuită cu icoana actuală, poate o dată cu ridicarea bisericii de zid (1792), iar, spre amintire, anul icoanei vechi să fi fost înscris pe noua icoană⁸¹.

În Muzeul Mitropoliei Banatului se află un fragment de tămplă de la Mănăstirea Partoș (jud. Timiș)⁸², fragment sculptat cu o scenă pictată, ce se afla deasupra Ușilor Împărătești (il. 288, cat. 154). Scena ce este reprezentată, destul de rară în iconografia noastră, se numește *Ochiul neadormit*, inspirată din *Psalmul 121* (3, 4), care spune: „El nu va îngadui ca piciorul tău să șovăiască, nici ca paznicul tău să aștească! Iată, cel ce păzește pe Israel nici nu închide genele, dar mi-te să doarmă”, precum și din *Condacul al X-lea din Acatistul Maicii Domnului*. Atât decorul sculptat, cât în special stilul, tipologia personajelor și cromatică scenei pictate, ne îndreptăcesc s-o atribuim mijlocului veacului al XVII-lea, probabil sub influența picturii din *epoca lui Matei Basarab* sau a celei sârbești.

Dintre icoanele cunoscute și cercetate până în prezent, singura ce poate fi atribuită cu mai multă siguranță secolului al XVII-lea, pe considerente iconografice, stilistice și tehnice, este *Arhanghelul Mibail* (il. 289, cat. 155)⁸³, aflată astăzi în Muzeul Mitropoliei Banatului. Monumentalitatea figurii arhanghelului, punerea în pagină a acesteia, ce ocupă aproape în întregime nava icoanei, fondul neutru apărând doar în partea sa superioară, desenul fin cu ductul sigur, coloritul reținut, sobru, cu dominante reci înviorate doar de roșul stins al mantiei și violaceul tunicii, realizarea cernației și a volumelor prin hașuri ocru-alb de o mare finețe, dar care nu urmăresc formele anatomice și de sub care transpare culoarea brun-verzuie a proplasmii, precum și rama în relief lăsată din grosimea blatului și profilul traverselor de pe spatele icoanei constituie tot atâtea argumente ce ne permit s-o atribuim mijlocului veacului al XVII-lea.

Acestui secol i-au mai fost atribuite și alte icoane banățene, însă fără o argumentare de ordin istoric sau stilistic, cum ar fi de pildă *Soborul Arhanghelilor* (il. 290, cat. 156)⁸⁴, ce provine din Biserica din Berzeasca, sau *Înălțarea Domnului* (il. 291, cat. 157)⁸⁵, din Biserica din Rudăria, ambele localități în județul Caraș-Severin și conservate la Muzeul Mitropoliei Banatului, opere ale unor zugrăvi formați la o școală de bune tradiții artistice și tehnice. Dar o anumită neliniște barocă în realizarea veșmintelor personajelor din ambele piese și în tratarea norilor din *Înălțarea*, laicizarea figurilor elegante, puțin efeminate, precum și tipologia chipurilor umanizate, ne îndeamnă să le atribuim mai curând primei jumătăți a veacului următor.

Veacul al XVIII-lea, cu toate frământările interne și luptele de pe teritoriul lui, a însemnat pentru Banat, după cucerirea lui de către armatele austriece (1716), o perioadă de prosperitate economică și culturală. Administrația habsburgică a pus la conducerea satelor cneji și obercneji români și a militarizat regiunile de graniță, creând regimentul valaho-ilir, ceea ce a dus la consolidarea pozițiilor economice ale românilor bănățeni, iar anexarea temporară



286. *Maica Domnului cu Pruncul*
sec. XVII-XVIII.
At. în Caraș-Severin.
Biserica Călbășeni, Stăntulești, Din
Sala Muzeului Comunei Zăvoi, jud. Caraș-Severin.

287. *Maica Domnului cu Pruncul*
detaliu, inscripție.



288. Iisus - Ocniul Neodormit
(fragment de tămplă) (cat. 154)
sec. XVII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timisoara



290. Soborul Arhanghelilor (cat. 156)
sec. XVII-XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timisoara

(1716-1739) a Olteniei la Imperiul Habsburgic a permis un contact mai larg și mai strâns cu realitățile culturale și artistice din Țara Românească, într-una dintre cele mai fecunde perioade din istoria acesteia.

Pe tot parcursul veacului și mai cu seamă în a doua jumătate, colectivitățile sătești, cneji și obercneji au desfășurat o amplă campanie de construcții, la sate și în târguri, ridicând edificii din zid, laice și religioase. Clădirile, în general, erau construite în stil occidental contemporan, iar arhitectura bisericească era inspirată direct din arta barocă, cu decorații murale adesea de tradiție postbizantină. Pictura de icoane fiind mai tradițională, legată de spiritul ortodox, a urmat, sub influența artei din Țara Românească, o evoluție firească în general, de la severitate ascetică spre umanizarea formelor și a expresiei.

Dacă secolele precedente ne oferă atât de puține icoane pentru a ne putea forma o imagine despre specificul artei zugravilor bănățeni, în schimb veacul al XVIII-lea este foarte darnic. Aproape fiecare biserică din Banat, fie ea chiar din secolul al XIX-lea, dar ridicată, ca de obicei, pe locul uneia mai veche, din lemn de cele mai multe ori, păstrează cel puțin o icoană din secolul al XVIII-lea.

Cercetarea icoanelor bănățene din veacul al XVIII-lea, înlesnita de concentrarea unui însemnat număr de piese la Muzeul Banatului, Colecția Vicariatului Sârb și în special la Colecția Mitropoliei Banatului – care beneficiază și de un catalog întocmit de I. B. Muresianu – ne ușurează astăzi o privire de ansamblu asupra artei zugravilor bănățeni din această perioadă. Distingem astfel în linii generale două mari *școli* sau *curențe* care au dominat arta icoanelor din acest veac. Și cu toate că ambele *curențe* au aceeași obârșie – arta locală de tradiție postbizantină – fiecare dintre ele doborândește, în special în a doua jumătate a veacului, o personalitate, o viziune și chiar o tehnică specifică.

Prima dintre aceste *școli* am putea-o denumi, convențional, *urbană*, atât din cauză că operele produse au un aspect mai elaborat și mai fastuos, presupunând o îndelungată școlire într-un atelier deschis unor influențe din afară, cât și pentru că operele sunt destinate în majoritate unor lăcașuri din orașe sau târguri, ai căror enoriași puteau aprecia și poate chiar pretindeau o asemenea artă. Fără îndoială că și aspectul material juca un rol destul de important în acest context, deoarece pictorii școliți în ateliere cu pretenții, conștienți de valoarea lor, negreșit cereau prețuri mai ridicate pentru arta lor.

Dar și în interiorul *școlii urbane* putem distinge două tendințe. Astfel, în unele icoane este evidentă influența pregnantă a artei brâncovenesti și postbrâncovenesti, iar în alte opere înrăurirea picturii apusene pătrunsă fie direct, fie prin intermediul artei bisericești din Serbia vecină. Surprindem, uneori, chiar în arta aceluiași pictor cele două maniere de a zugrăvi icoane. Astfel, unul dintre cei mai remarcabili artiști bănățeni ai veacului al XVIII-lea, Nedelcu Popovici⁸⁶, a pictat în ambele maniere. Este suficient să aducem aici ca exemplu, din cele 38 de icoane cunoscute ca fiind realizate de Nedelcu Popovici⁸⁷, doar cele două perechi de icoane împărătești, aflate astăzi în Muzeul Mitropoliei Banatului, spre a ilustra convingător cele mai sus afirmate. Astfel, icoana *Isus Împărat și Mare Arhieru* (il. 292, cat. 158), realizată în



291. *Înălțarea Domnului* (cat. 157)
sec. XVIII-XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timisoara



292. *Isus Împărat și Mare Arhieru* (cat. 158)
1740-1741
Nedelcu Popovici
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timisoara



293. *Maica Domnului Stăpâna Îngerilor*
(cat. 159)
1740-1741 (prin analogie)
Nedelcu Popovici
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timisoara

294. *Isus Pantocrator* (cat. 160), 1769
Nedelcu Popovici
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timisoara
295. *Isus Pantocrator*
detaliu

anul 1741 și purtând semnătura artistului, și *Maica Domnului Stăpâna Îngerilor*⁸⁸ (il. 293, cat. 159) care, fără să fie semnată sau datată, este fără îndoială opera lui Nedelcu Popovici din același an, fiind pereche cu prima, ambele provenind din tâmpla bisericii ortodoxe din Banloc (jud. Timiș) și având aceleași dimensiuni și purtând fără putină de tăgadă aceeași amprentă stilistică, sunt evident create sub influența artei din Țara Românească, atât din punct de vedere iconografic, cât și tipologic și al manierei de execuție. Este suficient să ne amintim acest tip de icoane împărătești din epoca brâncovenească și postbrâncovenească, pentru a ne convinge că sursa de inspirație a pictorului bănățean este arta Țării Românești din secolul al XVIII-lea.

Oprindu-ne acum atenția asupra celeilalte perechi de icoane împărătești – *Isus Pantocrator* (il. 294, 295, cat. 160) și *Maica Domnului cu Pruncul tronând* (il. 296, 297, cat. 161)⁸⁹ – am putea crede că este o greșeală de atribuire, dacă ambele icoane nu ar fi datate (1769) și semnate de Nedelcu Popovici. Nu ne surprinde numai o diferență de nuanțe în tratare, ci chiar schimbarea însăși a concepției. În această a doua pereche de icoane împărătești nu mai regăsim chipurile severe și stauce care impun o distanță reverențioasă, nu mai remarcăm liniaritatea aspră în tratarea veșmintelor și nici revărsarea barocă a ornamentelor florale. Nu mai avem în fața noastră sfinți încărcăți de simbol, ci două personaje distinse și binevoitoare.

Din categoria icoanelor de *școală urbană* de influență mureșeană, dintre numeroase exemplare păstrate este necesar să amintim aici cele două ce provin de la Mănăstirea Partoș, ambele datând din anul 1740⁹⁰ – *Arhanghelul Mihail* (il. 298, cat. 162) și *Sfântul Nicolae* (il. 299, cat. 163) –, ce se remarcă printr-o cromatică lor caldă, cu accente de roșu intens, fiind poate singure icoane bănățene în care aurul este folosit din abundență, atât în pictarea veșmintelor, cât, mai ales, a fondului, ceea ce le conferă deosebită strălucire.

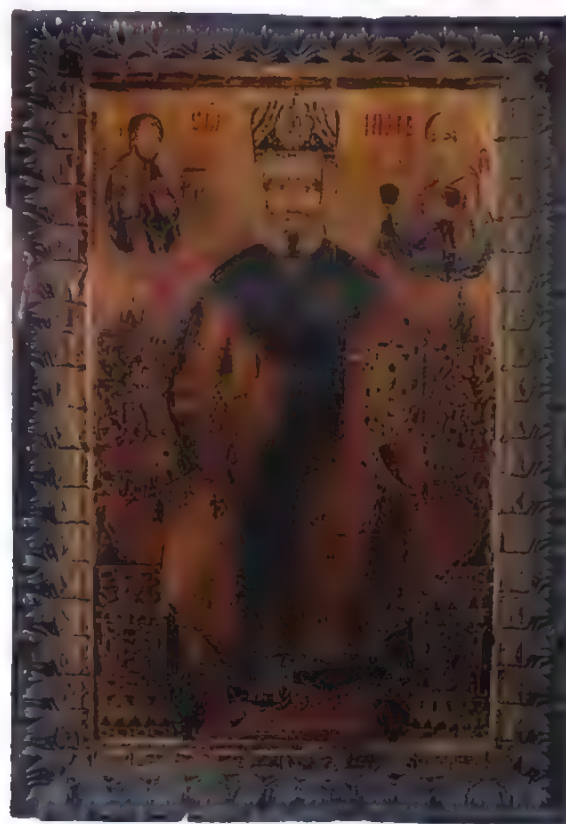
Influența artei apusene din categoria icoanelor *urbane* este prezentă nu numai în arta lui Nedelcu Popovici, cu mai multă sau mai puțină intensitate, dar și în operele multor zugravi bănățeni cunoscuți sau rămași anonimi. Însă, oricât de interesantă ar fi urmărirea acestui fenomen artistic, tema și spațiul lucrării noastre nu o permit. Totuși ar fi, poate, nimerit să pomenim aici opera Stancu Raicu⁹¹, care ne dezvăluie o interesantă personalitate artistică. Dacă în icoanele *Sfântul Gheorghe*⁹² și *Sfântul Dimitrie*⁹³ (il. 300), pictate în anul 1781, zugravul ni se înfățișează doar ca un discipol modest al artei occidentale, în icoana *Ioan Botezătorul*⁹⁴ (il. 301, cat. 164) ne apare ca un pictor plin de imaginație și sensibilitate. Prezentându-l, așa cum procedase nimeni până la el, pe Înaintemergătorul pe fundalul unui tron aurit, de complicată arhitectură barocă, făcând poate o aluzie la Isus în postura de Împăratul Împăraților și Mare Arhiereu, conferind figurii o complicată, dar elegantă mișcare și gestica expresivă visătoare romantică a chipului, artistul dovedește



296 *Măica Domnului cu Pruncul tronând* (ca. 1611)
1709
Nedelcu Popovici
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timisoara
297 *Măica Domnului cu Pruncul tronând*
detaliu



298 *Arhanghelul Mihail* (ca. 1621)
1740
Muzeul Național de Artă al României
București



299 *Mihailul Nicolae tronând* (ca. 1643)
1740 (prin analogie)
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timisoara



500. *Sfântul Dimitrie*
1781
Stancu Rădu Zugravul
Muzeul Național de Artă al Romaniei
București

501. *Sfântul Ioan Botezătorul tronand* (cat. 165)
cca 1781 (prin analogie)
Stancu Rădu Zugravul
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timisoara

patruns spiritul acestei luminoase figuri biblice, reușind să creeze, conform sensibilității sale, o imagine nouă, originală a ultimului dintre profeții vechi testamentari și a primului din Noul Testament.

Cel de-al doilea curent, dar nu și cel mai puțin important și semnificativ, este acela în care zugravii bănățeni continuă mai consecvent tradițiile. Fiind mai puțin receptivi la influențele artei apusene, care este străină concepțiilor lor artistice, și mai deschiși față de cele venite din Tara Românească, în special din epocile anterioare secolului al XVIII-lea, ei au fost creatorii unei arte noi, originale, specifice, din câte știm, numai Banatului. Formați, probabil, în școli sau ateliere din mediul rural, în care accentul nu se punea pe opere *la modă* ca în mediul urban, mai receptiv la noile concepții artistice venite din Occident, iconarii bănățeni din această *școală* erau mai constrânși să urmeze erminile, dacă nu în ceea ce privește iconografia, cel puțin în privința cromaticii și expresiei chipurilor.

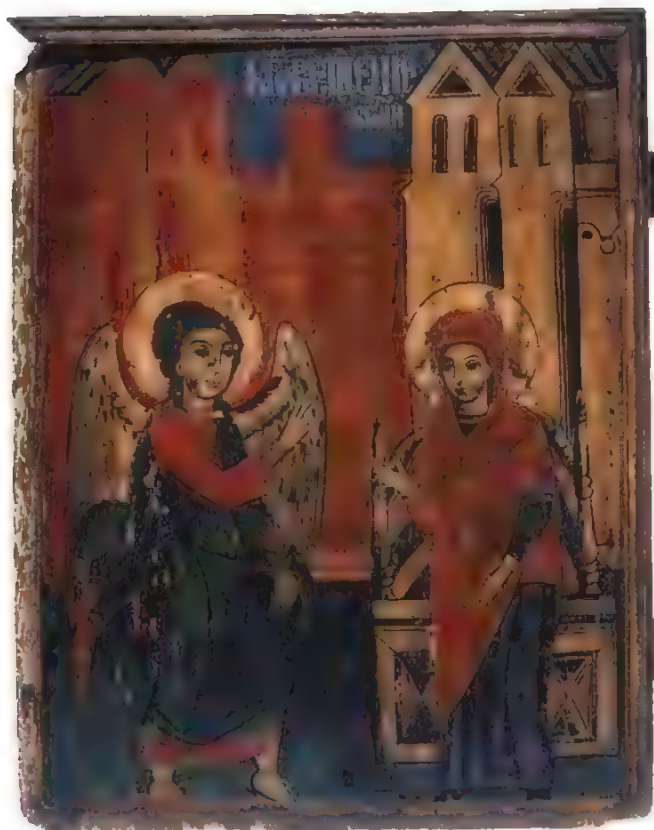
Pictura acestui *curent* am denumi-o, tot convențional, *rurală*, și în nici un caz populară, deoarece ținuta artistică și tehnica a operelor realizate presupune cu evidentă existența unei formații în cadrul unui bun atelier, o meserie învățată și îndelung practică, și nu doar o îndeletnicire ocazională în răgazul îngăduit de alte munci. Însă icoanele fiind destinate în mare parte bisericilor din sate, de unde erau recrutate și tinerele talente într-ale picturii, era firesc ca exigența comanditarilor, pe de o parte, și originea zugravilor, pe de altă parte, să-și spună cuvântul.

Influența artei populare în general este mai puțin pregnantă aici decât în arta confratilor de breaslă din Maramureș și centrul Transilvaniei. Mai apropiate de icoanele din sudul Transilvaniei, la aceste icoane influența populară se rezumă, în compozițiile cu mai multe personaje, doar la o mai adecvată expresie a chipurilor, la înfățișarea mai scundă a personajelor, la o oarecare naivitate și simplificare în redarea figurilor și peisajelor din fundal.

În ceea ce privește reprezentarea unui singur personaj, care apare de cele mai multe ori redat până la brâu – conform unor tradiții iconografice ce țin de secole anterioare, din grupul cel mai interesant și original de icoane bănățene –, figurile sfinților își păstrează zveltețea și monumentalitatea. Dintre numeroasele icoane de acest tip ce ni s-au păstrat, pe care le-am denumit *rural*, propunem, ca exemplu, pe cele câteva grăitoare opere ce provin de la dispăruta biserică de lemn, cu hramul Sfinții Arhangheli, din comuna Berzasca (jud. Caraș-Severin), datată cu anul 1722 și înlocuită cu una de zid în anul 1836⁹⁵. Ne referim la icoanele *Cuvioasa Paraschiva* și *Ioan Botezătorul* (il. 302, cat. 165), precum și la *Sfântul Alimplete*. Acest grup de icoane este poate opera unui singur zugrav, care provine în orice caz din același atelier de iconari din jurul anului 1755, conform inscripției de donație și a anului înscrise pe icoana *Ioan Botezătorul*. Concepția în care sunt realizate cele trei icoane de la Berzasca – la care s-ar putea adăuga și altele, ca *Isus Pantocrator*⁹⁶ și *Malca Domnului Hodighitria*⁹⁷, ce provin de la Biserica Gaiul Mic (jud. Timiș), *prăznicarele* de la biserica de lemn, datând din secolul al XVIII-lea, de la Călnic (jud. Caraș-Severin), mutată în anii 1805-1806 la Butin (jud. Timiș)⁹⁸, care se află astăzi la Muzeul



302 Sfântul Ioan Botezătorul (cal. 1065)
1755
Muzeul Național de Artă al României
București



303 *Bunavestire* (cat. 166)
sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara



304 *Maica Domnului Miluitoarea* (cat. 167)
1745
Muzeul Banatului
Timișoara

Mitropoliei din Timișoara⁹⁹, sau *Bunavestire* (il. 303, cat. 166) și *Maica Domnului Miluitoarea* (il. 304, cat. 167) – este reprezentativă pentru un grup numeros de icoane bănățene de *scoală rurală*, caracterizate prin desenul acuzat, sintetic și expresiv, cu naivități, culorile dense, acoperitoare, într-o gamă restrânsă la albastru, roșu, verde și ocru de diferite nuanțe și o expresie severă a chipurilor ce se detașează de obicei pe un fundal albastru sau verde, neutru sau stelat.

Dacă însă grupul stilistic de icoane din așa-numita *scoală rurală*, la care ne-am referit mai sus, împreună cu operele create la *scoala urbană* constituie marea majoritate a creației pictorilor bănățeni din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, un alt grup stilistic, reprezentat printr-un număr relativ restrâns de icoane cunoscute, dificil de localizat geografic și imposibil de atribuit vreunui pictor, deoarece, cu o singură excepție, nici una din lucrările cunoscute nu poartă semnătură de zugrav, formează un tot artistic aparte. Singurul dat pe care-l cunoaștem și care ar putea constitui, eventual, un punct de plecare în cercetarea aprofundată a acestui deosebit de interesant grup de icoane, cercetare pe deplin justificată de valoarea lor estetică și semnificația lor pentru pictura bănățeană, îl constituie *Ușile Împărătești* de la Biserica de lemn din Drinova (jud. Timiș) (il. 305, cat. 168), realizate în anul 1745 de zugravul Grigorie¹⁰⁰. Cu toate că asemănările sunt de ordin formal general și insuficiente pentru a putea face afirmația că fac parte din aceeași școală, totuși ar putea fi un indiciu, o legătură între creația lui Grigorie Zugravul și pictorii rămași anonimi, creații ai acestor atât de interesante și specifice icoane.

Integrându-se în linii generale în *scoala rurală*, aceste icoane formează totuși un grup stilistic distinct, fără îndoială ce mai interesant, mai original, din creația pictorilor de icoane bănățeni. Ele poartă amprenta unei viziuni proprii deosebite. Semnificațiile sfinților, căci nu cunoaștem deocamdată din acest grup stilistic decât icoane împărătești inspirate din iconografia secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, nu sunt lipsite de monumentalitate. De esența creației lor o constituie decorativitatea, eleganța, seninătatea și sensibilitatea. Un desen fin, curgător, fără accente, este în deplină armonie cu cromatică delicată, diafană, ca de acuarelă, toate concurând la o expresie blândă, visătoare, lipsită de un dramatism accentuat al imaginii. Fundalul, stelat, discret, de pe care se desprind siluetele distinse ale figurilor, este și el tratat în lăviu străvezii de roșu stins sau albastru-verzui potolit, de sub care transpare preparatia.

Este suficient să prezentăm aici doar două-trei icoane, mai bine conservate și restaurate, din acest grup stilistic, din care cunoaștem până în prezent, doar vreo 15 opere, spre a ilustra convingător sperăm, originalitatea și valoarea lor artistică. Astfel *Arhanghelul Mihail* (il. 306, cat. 169)¹⁰¹, ce provine de la Biserica din Lătușas (jud. Timiș), este reprezentativ pentru icoanele cu fondul albastru-verzui încălzit și estompat de roșul stins și ocru al figurii arhistrategului ostilor cerești, *Isus Pantocrator* (il. 307)¹⁰² cu toate că are aceeași proveniență și a făcut parte din aceeași tâmplă cu prima icoană, are un fond roșu diafan care-i conferă mai multă căldură într-o armonie de nuanțe de roșu pal ocru, înviorate doar de accentele de roșu aprins ale marmorurilor



405 *Blănăreștii* - Usă împartășiți ca at 1886
1715
Gheorghe Zingraș
Muzeul Național de Artă al Romaniei
București



406 *Arhanghelul Mihail* (ca 1693)
mijlocul sec. XVII
Muzeul Național de Artă al Romaniei
București



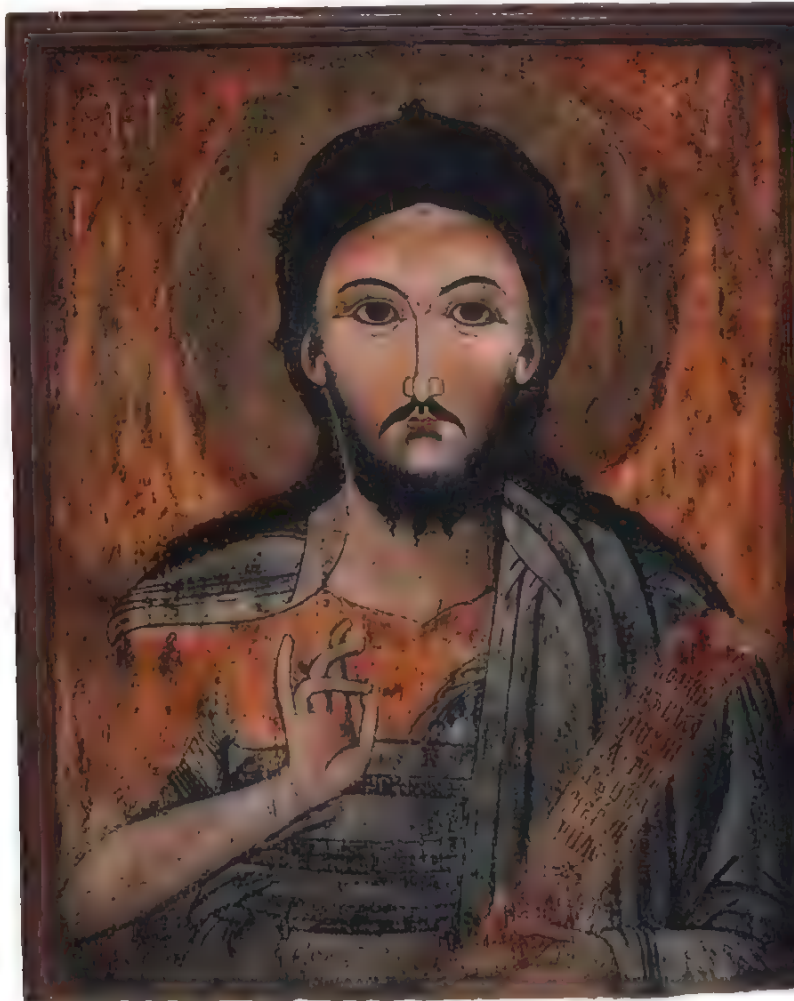
407 *Isaia Pantocrator*
sfârșitul sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara



408 *Isus Pantocrator* (cat. 170)
 mijlocul sec. XVIII
 Muzeul Mitropoliei Banatului
 Timisoara

Maicii Domnului și ale marginilor Evangheliei deschise subliniind
 parcă textul în limba română. De asemenea se distinge prin rafina
 mentul cromatic și sentimentul de supremă seninătate *Isus*
Pantocrator (il. 308, cat. 170) din biserica din Turnu
 Rueni. Opera cea mai realizată însă din punct de vedere artistic, din
 acest grup, este fără îndoială icoana ce-l reprezintă pe *Ioan*
Botezătorul (il. 309, cat. 171)¹⁰³, a cărei proveniență
 inițială n-o cunoaștem. Imaginea Înaintemergătorului, reprezentat
 aici în chip de Înger al deșertului, ne impresionează adânc prin
 caldura coloritului și a expresiei chipului. Trăsăturile fine și blânde
 ale feței, modelate în ocruri și rozuri, încadrate de barbă și pleoști
 castanii ce-i cad pe umeri, aripile care abia se întrevăd de pe fo
 dul valorat în nuanțe roșii străvezii, punctat discret de stelute, ca
 mul gesticii maiestuoase alcătuiesc o imagine de sentimente lirice
 profund umane.

Și cu toate că acest grup de icoane, databile cu mijlocul veac
 lui al XVIII, poate ar fi trebuit să-l plasăm în ordine cronologică
 cadrul acestui capitol care tratează icoanele bănățene, ne-am pe
 mis să-l discutăm la sfârșitul lui, deoarece, după aprecierea no
 tră, constituie, după cum am mai spus, cel mai interesant și semn
 ficativ aport al acestei școli, aducând o contribuție originală și sp
 cifică la pictura de icoane românești (il. 310).



409. *Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul*
deșertului (cat. 171)
 mijlocul sec. XVIII
 Muzeul Mitropoliei Banatului
 Timisoara



Maicii Domnului și ale marginilor Evangheliei deschise subliniind parcă textul în limba română. De asemenea se distinge prin rafinamentul cromatic și sentimentul de supremă seninătate *Iisus Pantocrator* (il. 308, cat. 170) din biserica din Turnu Rueni. Opera cea mai realizată însă din punct de vedere artistic, din acest grup, este fără îndoială icoana ce-l reprezintă pe *Ioan Botezătorul* (il. 309, cat. 171)¹⁰³, a cărei proveniență inițială n-o cunoaștem. Imaginea Înaintemergătorului, reprezentat aici în chip de Înger al deșertului, ne impresionează adânc prin căldura coloritului și a expresiei chipului. Trăsăturile fine și blânde ale feței, modelate în ocruri și rozuri, încadrate de barbă și plete castanii ce-i cad pe umeri, aripile care abia se întrevăd de pe fondul valorat în nuanțe roșii străvezii, punctat discret de stelute, calmul gesticii maestuoase alcătuiesc o imagine de sentimente lirice și profund umane.

Și cu toate că acest grup de icoane, databile cu mijlocul veacului al XVIII, poate ar fi trebuit să-l plasăm în ordine cronologică în cadrul acestui capitol care tratează icoanele bănățene, ne-am permis să-l discutăm la sfârșitul lui, deoarece, după aprecierea noastră, constituie, după cum am mai spus, cel mai interesant și semnificativ aport al acestei școli, aducând o contribuție originală și specifică la pictura de icoane românești (il. 310).



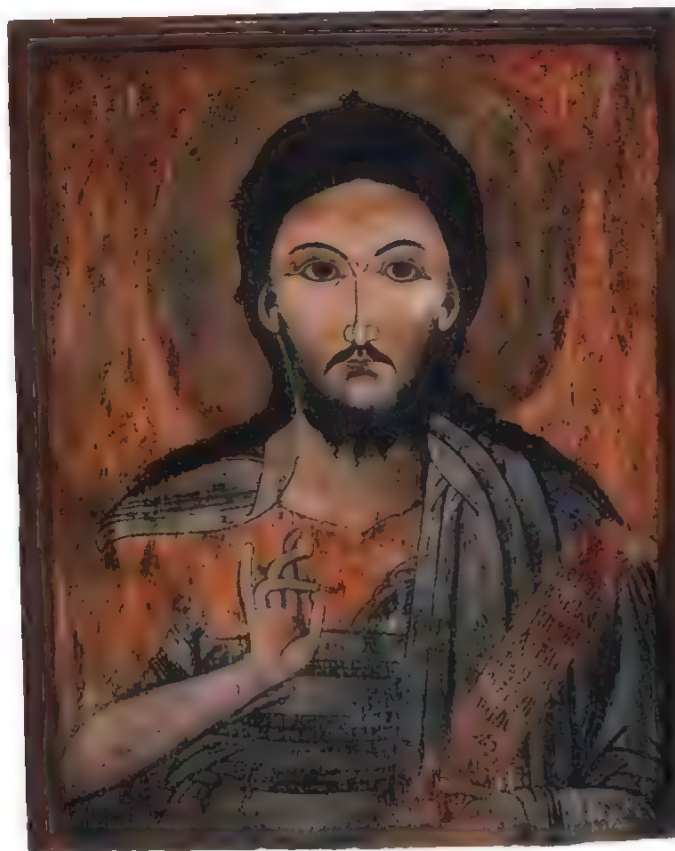
408 *Iisus Pantocrator* (cat. 170)
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timisoara

409 *Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul
deșertului* (cat. 171)
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timisoara



Maicii Domnului și ale marginilor Evangheliei deschise subliniind parcă textul în limba română. De asemenea se distinge prin rafinamentul cromatic și sentimentul de supremă seninătate *Iisus Pantocrator* (il. 308, cat. 170) din biserica din Turnu Rueni. Opera cea mai realizată însă din punct de vedere artistic, din acest grup, este fără îndoială icoana ce-l reprezintă pe *Ioan Botezătorul* (il. 309, cat. 171)¹⁰³, a cărei proveniență inițială n-o cunoaștem. Imaginea Înaintemergătorului, reprezentă aici în chip de Înger al deșertului, ne impresionează adânc printr-căldura coloritului și a expresiei chipului. Trăsăturile fine și blânde ale feței, modelate în ocruri și rozuri, încadrate de barba și pleu castanii ce-i cad pe umeri, aripile care abia se întrevăd de pe fondul valorat în nuanțe roșii străvezi, punctat discret de steluțe, calmul gesticii maiestuoase alcătuiesc o imagine de sentimente lirice și profund umane.

Și cu toate că acest grup de icoane, databile cu mijlocul veacului al XVIII, poate ar fi trebuit să-l plasăm în ordine cronologică în cadrul acestui capitol care tratează icoanele bănățene, ne-am permis să-l discutăm la sfârșitul lui, deoarece, după aprecierea noastră, constituie, după cum am mai spus, cel mai interesant și semnificativ aport al acestei școli, aducând o contribuție originală și specifică la pictura de icoane românești (il. 310).



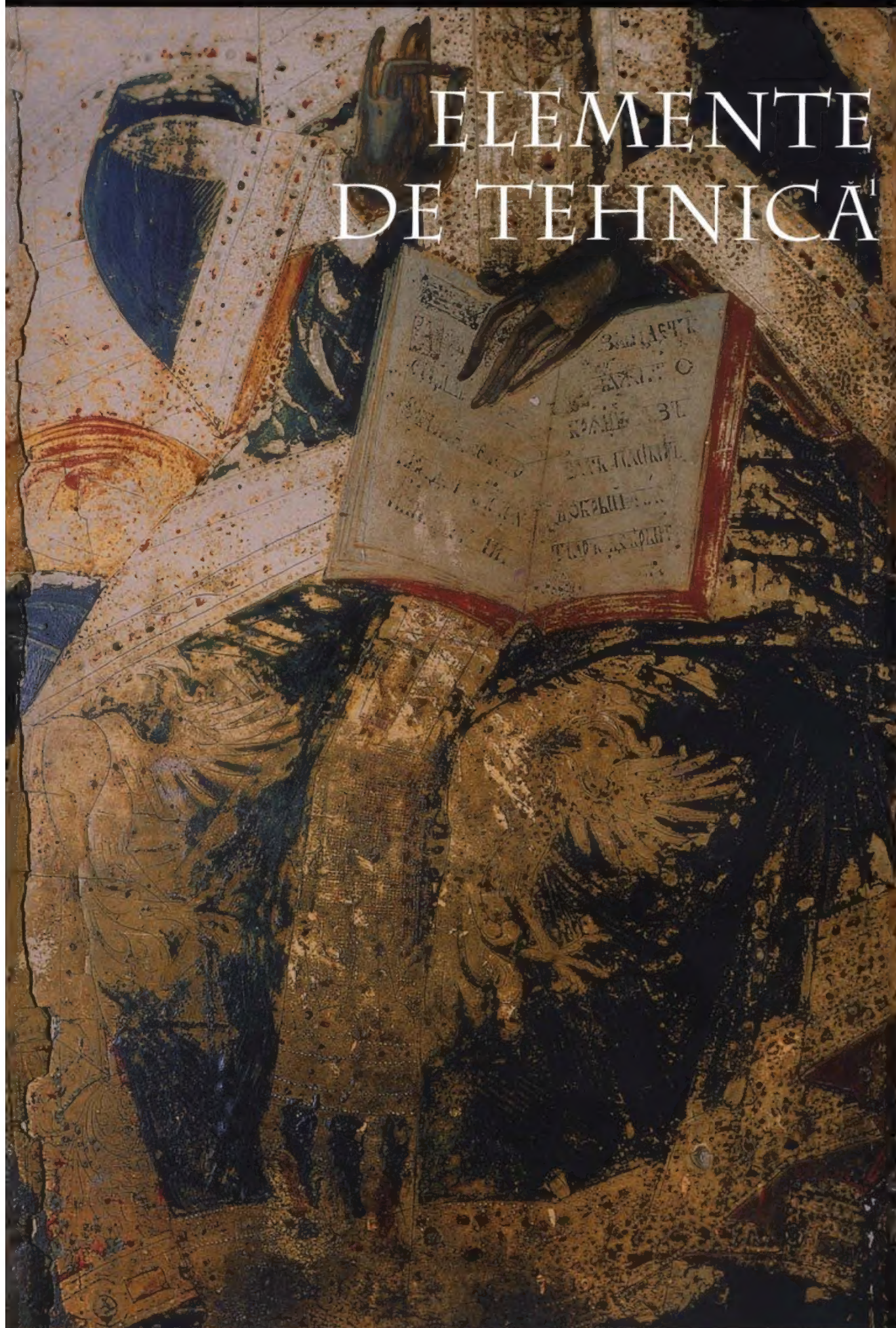
408 *Iisus Pantocrator* (cat. 170)
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timisoara

409 *Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul
deșertului* (cat. 171)
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timisoara



310. *Isus Pantocrator*
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

ELEMENTE DE TEHNICĂ



cuprindeau, fiind astfel mai concludente. Cu toate că suntem conștienți că numărul icoanelor analizate este mic și că este prematur să se tragă concluzii definitive, aceste tabele, analizate cu atenție, sunt totuși relevante, permițând, chiar în aceste condiții, să constituie un punct de orientare.

Culorile folosite de zugravii transilvăneni dovedesc adesea o exigență mai scăzută față de cunoașterea și prepararea lor, iar suprapunerea lor succesivă în mai puține straturi nu ducea totdeauna la efectul scontat, la sugerarea adâncimii și transparenței. De aici rezultă, în parte, și efectul decorativ al icoanelor transilvănene.

După o măcinare mai fină sau mai puțin fină, adecvată fiecărui pigment pentru a se obține maximum din însușirile sale, pigmentii, pentru a putea fi folosiți în pictură, sunt amestecați cu un liant, în funcție de care este denumită și tehnica picturii în care a fost executată opera. Zugravii de icoane până în secolul al XIX-lea și chiar mai târziu, după introducerea pe scară largă în pictura noastră a culorilor de ulei, pictau în tehnica tempera. Pictura în tempera folosește drept liant pentru pigmenti o emulsie. În pictura de icoane, liantul folosit era o emulsie pe bază de gălbenuș de ou de găină. Fără să poată fi identificat cu precizie prin analize de laborator, deoarece în decurs de secole și-a modificat însăși natura sa internă, prezența în analizele chimice calitative a unor substanțe organice constitutive ale oului, rețetele transmise de erminii, precum și tradițiile de atelier, ne îndreptătesc această afirmație, că liantul de bază folosit în pictura noastră în tempera pe lemn era gălbenușul de ou.

Pentru a proteja pelicula de culoare împotriva factorilor fizico-chimici din mediul înconjurător, precum și pentru a da strălucire și adâncime culorilor tempera, care după uscarea devin foarte vulnerabile, iconarii acopereau suprafața pictată cu un strat subțire de verni. Importanța acordată verniurilor de către zugravii de icoane este reflectată de numărul lor mare de rețete aflate în erminii⁸.

Verniul este o substanță formată din rășini, uleiuri, solvenți, la care uneori se adăuga un colorant, în funcție de natura rășinilor (de brad, colofoniu, santal, sandarac, mastic etc.), a uleiului (de in, nucă, floarea-soarelui, cânepă etc.) și solventului (spirt, nef, terebentină etc.). Pelicula de verni – întinsă cât mai uniform posibil pe întreaga suprafață pictată – este mai dură sau mai puțin dură, mai casantă sau mai elastică, mai colorată sau mai neutră. Uneori, pentru o mai bună conservare a anumitor culori, pictura era acoperită, parțial sau total, cu o peliculă intermediară foarte subțire de clei. Rășinile și uleiurile folosite la prepararea verniului aveau inițial o tentă caldă, ce se accentua în timp, căpătând în decursul vremii o culoare gălbuie. Cunoșcând aceste proprietăți, care influențau asupra aspectului general al operei, iconarii își concepau și-și calculau astfel paleta încât icoana să fie considerată finită, având aspectul dorit, abia după vernisarea ei. Grăitor în această privință este aspectul destul de violent al culorilor după înlăturarea, adesea foarte dificilă și nedorită, a verniului original în procesul de restaurare. Spre exemplu, perceperea acelor porțiuni pictate în albastru care apar drept verzi – în conformitate cu cerințele iconografice – datorită stratului gălbui al verniului. Putem deci considera că în cazul picturii tempera pe lemn, verniul face



parte integrantă din însuși stratul pictural, acțiunea lui nefiind limitată doar la funcția de protecție. Este necesar să precizăm că aspectul actual al numeroaselor icoane, încă nerestaurate, nu se datorește numai alterării verniului original, ci și repetatelor acoperiri cu ulei de candelă, pentru a le reda strălucirea care se alterează și își închide culoarea într-un timp relativ scurt.

În încheierea succintei prezentări a aspectelor tehnice din pictura de icoane, dorim să subliniem că ele au un caracter general, că în diferite epoci, zone sau ateliere – păstrând principiul – zugravii le-au aplicat diferențiat, în funcție de tradiție, posibilități, pricepere și cerințele timpului.

311. Rugul arzând (cat. 90)
detaliu

NOTE CATALOG BIBLIOGRAFIE

